معجم المصطلحات السينمائية

معجم المصطلحات السينمائية

تقنية الكتابة للسينما

ماري - تيريز جورنو
تحت إدارة: ميشيل ماري
ترجمة: د. فائز بشور

الفن السابع 136

معجـــم
المصطلحات السينمائية

ماري - تيريز جورنو
أستاذة في جامعة باريس III، السوربون الجديدة

معجم المصطلحات السينمائية

تحت إدارة : ميشيل ماري

ترجمة: فائز بشور

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة ا
في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٧

العنوان الأصلي للكتاب :

Marie-Thérèse JOURNOT

Professeur à l'université de Paris-III Sorbonne Nouvelle

LE VOCABULAIRE DU CINÉMA

Sous la direction

Michel Marie

الفن السابع [١٣٦]

رئيس التحرير: محمد الأحمد

أمين التحرير: بندر عبد الحميد

معجم المصطلحات السينمائية = Le Vocabulaire De Cinéma / ماري تيريز جورنو ؛ ترجمة فائز بشور .- دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٧ .- ٢١٦ ص ؛ ٢٤ سم. (الفن السابع؛ ١٣٦).

١- ٧٩١,٤٣٠٣ ج و ر م ٢- العنوان ٣- جورنو

٤- بشور ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

A

مسرّع ACCÉLÉRÉ

خدعة سينمائية تحصل من عرض فلم بالسرعة العادية جرى تصويره بسرعة أدنى.

معانقة – تعنيق ACCOLADE (SYNTAGME EN)

في جدول متز (Metz) للتركيبة التعبيرية الكبرى، يتكوّن التركيب التعبيري المتعانق (أو المعنّق) عن طريق ترتيب المشاهد (المونتاج) بشكل يقدم سحبات ليس بينها علاقة تزامنية ولا علاقة تناوب ولكنها تستحضر الفكرة ذاتها بشكل إجمالي؛ مثلاً نجد في فلم (الامبراطورة الحمراء) لجوزيف فون سترنبرغ ما كانت تتصوره الملكة العتيدة عن روسيا القياصرة عندما كانت ما تزال طفلة.

انظـــر c.f. Segmentation

مرافقة – مصاحبة ACCOMPAGNEMENT

١ – أساس صوتي موسيقي يرافق الفلم.

٢ – تحريك الكاميرا من أجل المرافقة في التصوير – انظر (Traveling).

تخيّل مصدر الصوت ACOUSMATIQUE

الصوت الفلمي، سواء كان من داخل عالم الفلم أم لا، يكون بدون مصدر محدد فهو غير متموضع في الصورة ونسمعه دون أن نرى المصدر الذي يأتي منه أي مكبرات الصوت. وعندما نربط الصوت بمصدره في الصورة إنما " نحيّر مصدره". وهناك بعض الأفلام تعتمد على الاستيهام الصوتي بواسطة أشخاص مختتبئين يجري كشفهم فيما بعد، أو أصوات تعود إلى أشباح أو أصوات دون مرجع تنسب إليه: كأصوات الساردين من خارج عالم الفلم، كصوت " *زمن البراءة*" "Temps de l'innocnce" لمارتن سكورسيز (Martin Scorsese) أو صوت الأم في فلم *الروح*" "Psycho" لدى هتشكوك، ويسميها ميشيل شيون (Michel Chion) مقاييس سمعية.

انظــر **c.f.** diégèse, in, hors-champ, off, over

مسماع (مقياس السمع) ACOUSMÊTRE

انظــر **c.f.** acousmatique

البطل – بطولاني (ما يتعلق ببطولة الفلم أي بدور البطل)

ACTANT, ACTANCIEL

انظــر **c.f.** narratologie, personnage.

ممثل ACTEUR

تستعمل هذه الكلمة عادة في السينما كمرادف لكلمة كوميدي أي الذي يمثل دوراً، أو يؤدي دور شخصية ما، من الدور الأول حتى الدور الصامت وهو ليس دائماً محترفاً للتمثيل، بخلاف الكوميدي الذي يكون التمثيل مهنة

له. وهناك بعض المخرجين وبعض الحركات، يستعملون ممثلين غير محترفين: هكذا كان حال السينمائيين الواقعيين الجدد، الذين كانوا يستعملون أحياناً ممثلين غير محترفين (دي سيكا (De Sica) في فلم "سارق الدراجات" (Le Voleur de bicyclette)) أو كانوا يواجهونهم مع ممثلين معروفين (روسيليني في فلم "سترونبولي").(Stromboli) هنا كان الهواة يلعبون دورهم الخاص بهم ("السماكون" (pêcheurs) والعاطلون عن العمل (chômeurs))؛ بينما نجد عند "روهمر" أو "بيالات" هواة يمكن تكليفهم بتأدية دور بعض الشخصيات. أما روبير بريسون (Robert Bresson)، من جهته، فكان يختار من يسميهم نماذج (موديلات) وتبعاً لشكلهم الجسماني أو لقدرتهم على الانقياد، دون أن يهتم بتحديد الهوية.

وفي السينما أكثر مما في المسرح الذي يفترض مسبقاً ضرورة تدريب ما، نجد في السينما أن الممثلين "الطبيعيين" الذين يبدون متماهين كلياً مع دورهم (مثل جيرار ديبارديو Gerard Depardieu، ريمو Raimu، إيزابيل ادجاني Isabelle Adjani) والذين يستطيعون التكيف مع عوالم مختلفة جداً (ديرك بوغارد Dirk Bogarde، ميشيل بكولي Michel Piccole، إيزابيل هوبّر (Isabelle Huppert). وهذا التعارض ينتج أحياناً عن نقص في المخيلة لدى المخرجين؛ أو عن حساسية بعض الكوميديين الذين يترددون في تغيير سجلهم (الذي عرفوا به)ولكنه ينتج أيضاً عن الضغوط القوية جداً من جانب "مجموعة النجوم" (star system) وعن اعتبارات المنتجين التجارية.

انظـر c.f. Actor's studio, personage

مدرسة الممثلين ACTOR'S STUDIO

مدرسة ممثلين أسسها إ.قازان (E. Kazan) و ر. لويس (R. Lewis) و س. كراوفورد (C. Crawford) عام ١٩٤٧، ثم أدارها "لي ستراسبرغ" (Lee Strasberg) وألهمتها طريقة الكاتب المسرحي والمخرج الروسي ستانسلافسكي (Stanislavski)، هذه الطريقة القائمة على البحث عن الحقيقة في التعبير بواسطة تحليل نفساني: حيث يتوجب على الممثل أن يستعيد من حياته الفعلية وذكرياته مشاعر وانفعالات تتيح له أن يؤدي دور الشخصية التي يمثلها. وقد تدرب بهذه الطريقة كل من مارلون براندو (Marlon Brando) وجيمس دين (James Dean) وبول نيومان (Paul Newman).

تكيّف – تكييف – اقتباس ADAPTATION

الاقتباس السينمائي يعني، بالمعنى الواسع، ممارسات شتى بدءاً من الرواية المصوّرة حتى الاقتباس عن الأفلام. أما في معناه الأكثر استعمالاً فهو يعني استعمال عمل أدبي لنقله إلى السينما. هكذا كان الحال منذ بداية القرن بالنسبة لعدد كبير من الأفلام التي تقتبس من مسرحيات أو من روايات.

وفي العشرينيات فكرت الطلائع المنظّرة أن السينما لا يمكن أن تصبح فنّاً مستقلاً إلا إذا اكتسبت خاصية لها ولم تقتصر على أن تكون مسرحاً مفلّماً. وفيما بعد، زرعت "الموجة الجديدة"، بشكل مفارق، تذوّق الأدب، فأخذ بازن (Bazin) بدافع عن "لانقاء" السنما أساساً، بينما نجد تروفّو يطرح مفهوم "المؤلف" فيهاجم المقتبسين الذين يعمدون إلى "طريقة المعادلة" أو "المبادلة" فيخترعون مشاهد عندما يبدو لهم أن المشاهد المكتوبة مستحيلة التصوير.

أما العلاقات مع النص فهي عديدة ما بين الأمانة الحرفية وتملّك العمل الأدبي (والتصرف فيه). فإذا كان تروفّو (Truffaut) ينساب تماماً في عالم روشيه (Roche') الذي انتحله دون أن يخونه (في جول وجيم (Jules et Jim) – عام ١٩٦١ – "الإنكليزيتان والقارّة" (Les Deux anglaises et le continent) – ١٩٧١) فإن فسكونتي (Visconti) يضيف بعداً تاريخياً إلى القصة الحميميّة التي اقتبس منها فلم "سانسو" (Senso) (١٩٥٤). ويحاول رويز (Ruiz) مؤخراً أن يستعيد أو يصحح كتابة بروستا في فلم "الزمن المستعاد" (Le Temps retrouvé) –(١٩٩٩).

إن إشكالية الاقتباس التقليدية تهدف إلى وصف وتحليل تعديلات الأمكنة والأزمنة أو التغييرات على مستوى الشخصيات أو البُنى الزمانية. وقد منحته الألسنية والسردانيّة موقعاً نظرياً أكثر ثباتاً إذ أتاحا له أن يتركز على الكتابة وعلى الأساليب العانية يتلاعب بها حسب كل نمط تعبيري. أما جماليّة التلقي فهي تهتم بإنتاج معاني جديدة من شأنها إغناء النص الأصلي.

انظر c.f. auteur, cinéma impur, cinéoptique, cinéroman, transtextualité

لا فلمي AFILMIQUE

في عبارات الفلامة (فن صناعة الأفلام – المعرّب) يعتبر سوريو (Souriau) أن اللافلمي هو ما يتواجد في الدنيا بدون علاقة مع الفن السينمائي. وصفة اللافلمي تميز الفلم التعليمي بعكس السينما الخيالية التي تتسم بالفلمية المهنية.

هاوي AMATEUR

انظر **c.f.** film d'amateur.

هامش (هامش بدئي وهامش ختمي) AMORCE

١ – الشريط الهامشي عبارة عن قسم في بداية بكرة الشريط أو في ختامها، ليست فيه صور.

٢ – ويكون شخص ما أو شيء ما *في الهامش* عندما يكون موضوعاً في القسم الأول على حافة حقل التصوير. وهذا في كثير من الأحوال هو حال محادثة مفلّمة بشكل "حقل" و"حقل معاكس".

قفزة في السرد، أو ارتداد، أو رجوع في الزمن–ANALEPSE

انظر **c.f.** flashback

شبَه – تشابه – تماثل ANALOGIE

يتكون الشبه من علاقة التشابه المتواجد بين أشخاص أو أشياء متخالفين فيما عدا وجه الشبه هذا. وكانت الصورة تبحث في أكثر الأحوال عن التشابه حتى ولو كانت الأيقونية أو درجة التشابه تختلف تبعاً للتقنيات والأزمنة. وهكذا يكون التشابه أقل أهمية في صور ذات خاصية رمزية (مثلاً فن القرون الوسطى المؤسس على تمثيل ديني) منه في حال نسبته إلى مرجع معيّن في الواقع: وهذا هو حال الفن الغربي بدءاً من عهد النهضة والذي تخيلوه بفضل التصور الخطي "كنافذة مفتوحة على العالم" (البرتي Alberti) ثم بفضل التصوير الضوئي (الفوتوغرافي) وأخيراً التصوير السينمائي مع ظهور الحركة.

غير أن الصورة ليست الواقع (*"هذا ليس غليوناً"* – ماغريت Magritte) وكلُّ تصوير إنما ينطلق من كودات (Codes) فهو اصطلاحي (ينجم عن قاعدة وليس عن الطبيعة) حتى ولو كان الأمر، كما يقول غومبريش (Gombrich)، "هناك اصطلاحات أكثر طبيعانية من أخرى"، مثل الاصطلاحات التي تصور حسب الفن "المنظوري" الذي ينتج مؤشرات قوية للتشابه. ولكن خط الرسم أو الأبيض والأسود في الصورة الضوئية، لا وجود له في الطبيعة؛ أما الحركة في السينما فليست سوى حركة المسلاط، (أي النوارة التي تسلط النور على الفلم – المعرّب).

انظر **c.f.** figuration, iconique/plastique

تحليل ANALYSE

التحليل بالمعنى الأصلي عبارة عن تفكيك، فهو لا ينظر إلى الموضوع (أي الفلم) بمجموعه بل يسعى إلى كشف مختلف العناصر التي تكوّنه، لكي يبرز أساليب تنظيمية. وهدف التحليل هدف نظري، فالمقصود هو توصيف وتفسير النشاطات التي يرمي إليها النقد لا تقييمها والحكم عليها. إن اختيار محور دراسي وطريقة ما يشكل الأساس لملاءمة التحليل.

أما على الصعيد التاريخي فإن التحاليل الأولية كانت من عمل سينمائيين (إيشنشتاين Eisenstein) ولم تتكون سيميائية مستوحاة من الألسنية التي تنظر إلى السينما كخطاب (متز Mets) إلا في الأعوام الستينية مع تفتح النزعة البنيويّة. وتطورت، بصورة متوازية، تحليلات أفلام معينة ترمي إلى الكشف عن بنيتها الداخلية أي المنظومة النصّية التي تؤسسها (كونتزل Kuntzel)، واستمر هذا التناول مع ظهور تحليلات مستوحاة من التحليل

النفساني (بلّور Bellour) ومع السردانية (narratologie) (شاتو Chateau – غارديس Gardees) ودراسة تغيرات وجهات النظر (برانيغان Branigan – جوست Jost) والعمل على التبيانية وامتدادها أي الإنفاذية (la pragmatique) (كازيتي Casetti – أودن Odin).

ومن التناول السيميائي برز، خلال فترة ما، المرمى الجمالي للتحليل؛ فكل فلم قابل للتحليل بوصفه نموذجاً سينمائياً. واليوم يطرأ على رهانات التحليل انتقال نحو اعتبارات جمالية مع استكشاف مستويات من المعنى أبقاها التحليل البنيوي في الظل (شيفر Schefer – أومون Aumont – دوبوا Dubois).

انظر c.f. code, découpage, grande syntagmatique

تشويه – تزييغ – صورة مشوهة –ANAMORPHOSE

صورة مشوهة ينتجها جهاز بصري لا بؤري يُسمى "المشوِّهة" (anamorphoseur) وهو مكمل للعدسية الشيئية.

الإرساء / الترحيل –ANCRAGE / RELAIS

في نص أسَّس لسيميائية الصورة، موضوعه "بلاغيّة الصورة" (Rhétorique de l'image) (١٩٦٤) يعرض رولان بارتس (Roland Barthes) مهمة الإرساء ومهمة الترحيل بوصفهما الطريقتين للربط بين النص والصورة. وانطلاقاً من إعلان لماركة بانزاني (la marque Panzani) يعرض مفهوم الإرساء فيقول أن الرسالة الألسنية تعمل على توجيه القارئ نحو المعنى. إن الصـــورة، بطبيعتها، متعددة المعاني، وموضوع للتفسيرات،

وإذا كانت الصورة الفنية تلعب، على المكشوف، على تكاثر المعاني، فإنه يتوجب على الصورة الإعلانية والصورة الضوئية الصحافية، أن يحدّا من التفسير والتأويل لكي تبلغا هدفهما التواصلي؛ وهذا ما يخدمه النص الإعلاني والكتابة تحت الرسم أو الصورة الضوئية بل حتى عنوان اللوحة.

ويمكن للرسالة الألسنية والصورة أن تكونا في علاقة تكاملية؛ ففي الصورة المثبتة، يستطيع النص أن يقوم بمهمة المرحّل بإعطاء معاني غير متواجدة في الصورة. ولكن هذه العلاقة، علاقة الكلام والترحيل، تكون أساسية في السينما: فالحوار يجعل الفعل يتقدم، كالرسوم المتحركة أو العناوين الحواشية في السينما الصامتة. فالنص يبدل الصورة ويعطي معلومات لا يستطيع الإبصار إن يأتي بها.

زاوية التصوير ANGLE DE PRISE DE VUES

تتوقف زاوية التصوير على موضع العدسية الشيئية بالنسبة لحقل التصوير. فعندما تكون الكاميرا موضوعة بشكل أفقي على ارتفاع نظر إنسان، تبدو الزاوية "عادية". ويستطيع المخرج أن يفلّم موضوعه بطريقة النزول (أي من فوق إلى تحت – المعرب) أي بوضع الكاميرا فوقه، أو بطريقة الصعود بوضعها تحته؛ إما للإيحاء بنظرة نحو الأعلى أو الأدنى، وإما لتشويه الرؤية. فعندما يصور ولز (Welles) بطله في فلم "المواطن كين" (Citizen Kane) بطريقة الصعود يجعله يبدو أكثر طولاً، بينما يظهر قصر "نو سنيرانو" في الفلم الذي يحمل هذا الاسم وكأنه عش عقاب.

وعندما تتحرك الكاميرا لدى تصوير مشهد ما، يحدث تغيير في الزاوية.

انظــر c.f. focale , point de vue.

لون موحّد APLAT OU A-PLAT

تعبير في فن الرسم يعني لونا مرسوما بشكل موحد. وفي السينما يستطيع المصور أن يحد من تأثيرات التجسيم بفضل الإضاءة، وعلى الخصوص في الأفلام الملونة التي تنجح في هذا أكثر من الأبيض والأسود. غير أن السينما الفرنسية في فترة ما بعد الحرب (أي الحرب العالمية الثانية – المعرب) تستخدم ألوانا رمادية بشكل ألوانٍ موحدة.

آلـــة – جهاز APPAREIL

١ – الكاميرا أو جهاز التصوير (أو آلة التصوير) تسمح بتسجيل الصور.

٢ – المِسْلاط هو (نوّارة الإسقاط) أو جهاز الإسقاط، يقوم بإسقاط الصور على الشاشة.

المحفوظات – أرشيف ARCHIVE

المكان الذي تحفظ فيه الأفلام وتفهرس وترقم، في ما يتعلق بمكتبة للأفلام.

تنسيق – توفيق – تدبير ARRANGEMENT

يمكن أن تكون موسيقى الفلم أصلية أو أن تكون نتاج تنسيق مؤلفات مطلوب توفيقها وتكييفها تبعاً لشريط الصور.

توقف عند صورة ARRÊT SUR IMAGE

١ – تثبيت المسلاط على صورة جزئية.

٢ – عند سحب الفلم، إكثار صورة جزئية بحيث ينتج عنه تأثير صورة مثبته في مكانها. وقد استعمل تروفو (Truffaut) هذه الطريقة عدة مرات مع شخص كاترين الذي أدّته جانّ مورو (Jeanne Moreau).

خلفية ARRIÈRE-PLAN

فسحة تقع في قعر المدى، خلف (وراء) الموضوع الرئيسي.

المعنى الحرفي هو "فن وتجريب" – أثرة، ميزة، أفضلية ART ET ESSAI

هي الأثرة أو الميزة التي يمنحها "المركز الوطني للسينما" (C.N.C) منذ عام ١٩٦١ إلى الصالات التي يجري وضع برنامجها تبعاً لمعايير فنية أكثر منها تجارية، سعياً إلى تخريج مواهب جديدة.

الفن الفيديوي ART VIDEO

في الأعوام الستينية خلّد فنانو الحركة "فلوكسوس" Fluxus (وولف فوستل Volf Vostel ونيم جون بيك Name June Paik) الطريق الذي سار عليه الداديّون[1] (مان ري Man Ray – وجرهارد ريشتر Gerhard Richter) بتجريب تقنيات جديدة أدت إلى قلب أوضاع الفنون التشكيلية وإلى الإسهام في تفجير التصور التقليدي للفن. وهكذا نما فن "فيديو" قائم على تسجيل مباشر للصور والأصوات، يمكن إعادته فوراً (بدمج المشاهد في العمل الجاري) أو في ما بعد.

---

(1) لداديون أنصار الدادية Dadaïsme : مذهب في الفن والأدب انتشر في سويسرا وفرنسا حوالي ١٩١٦ – ١٩٢٠ وتميّز بالتأكيد على حرية الشكل تخلصا من القيود التقليدية (المعرب) .

لا تزامن – لا تزامنية – اختلال التزامن A-SYNCHRONISME

انظــر c.f. synchronization

سمعي – بصري AUDIOVISUEL

يدل هذا التعبير أصلاً على كل عمل مكوّن من صور وأصوات، فهذا إذن هو الفلم. أما، نظرياً، فقط استعملت الكلمة زمناً طويلاً لمعارضة السينما كفن مع مجموع الإنتاجات المبصرة ومنها التلفزة وكذلك مع المقاربات الاقتصادية أو الاجتماعية التي لا يأخذها بعض المنظّرين في الاعتبار.

سمعنه (التوجيه نحو السمع أو استلفات السمع) AURICULARISATION

انظر c.f. focalisation

مؤلّف AUTEUR

خلافاً للمجالات الفنية الأخرى – كالأدب وفن الرسم والموسيقى – كانت مسألة المؤلف في السينما تطرح إشكالية هي في وقت واحد إشكالية تقنية وجمالية وحقوقية واقتصادية. وإذا استثنينا بعض الأفلام التجريبية التي يقوم صانع واحد بتأمين جميع مراحلها، فإن السينما تنجم عن تعاون؛ إنها فن جماعي (تعاوني)، فهي من عمل فريق يتكون من شخصيات رئيسية هم المخرج والسيناري (كاتب السيناريو) والحواراتي (مؤلف الحوار) والتصويراتي (رئيس أعمال التصوير) والممثلون والمنتج حيث يمكن أن يكون لكل منهم مكان راجح حسب الزمن والمشاريع.

وفي مفهوم أولي للسينما كمسرح مُفلّم أمكن اعتبار كاتب السياريو بمثابة مؤلف الفلم وهذا أمر أعيد الرأي فيه في فرنسا عند ظهور "المتكلم"

(وهذا ما كانه حال ثلاثية (Trilogie) مارسل بانيول (Marcel Pagnol) (*ماريوس، فاني، سيزار*) التي قام بتصويرها كوردا – و– آليغريه Korda et Allegret) بينما طريقة "النجم" الأمريكية استبعدت السيناري والمخرج بإغفال الاسم حيث أعطت الاهتمام الأكبر للاستوديوهات والنجوم؛ إذ لم يكن الفلم معتبراً كعمل فني بل كإنتاج. وكرد فعل على هذا التصور ارتسمت في الخمسينيات صورة المخرج – المؤلف؛ فالمطالبة بالأسلوب، بالمقارنة مع إنتاج ذي نمط موحد، أصبح مع الموجة الجديدة فرس القتال لدى مجلة "دفاتر السينما". ثم تطورت سياسة المؤلفين في البلدان الناطقة بالإنكليزية مع بعض الاختلافات.

ونجد في السردانية ذات الصعوبات في تحديد مفهوم المؤلف، والذي لايتماهى مع شخص طبيعي. ثم يجري الحديث، تبعاً للنظريات والعهود، عن تصوراتي كبير (البر لافي Albert Laffay) وعن "سارد عظيم (أندريه غودرو André Gaudreault) أو عن مرتبة الخطاب أو بالأولى عن تعبير "المخاطب" وهو أكثر أنسنة.

انظر c.f. adaptation, droits d'auteurs

سلفة على الإيراد AVANCE SUR RECETTE

مساعدة مالية لدى العمل في الإنتاج تقدمها لجنة يعينها وزير الثقافة. هدفها، مبدئياً، تشجيع سينما متميزة أمام انتشار السينما التجارية.

طليعة AVANT-GARDE

هذا التعبير العسكري الأصل، أخذ منذ نهاية القرن التاسع عشر يدل على الحركات الفنية المجدّدة في قطيعة عن الأشكال الأكاديمية، فالسينما

الطليعية إذن عبارة عن سينما فنّية تجريبية، وتكون أحياناً غير سرديّة وتختلف جمالياً واقتصادياً عن السينما التجارية.

وفي مجال نظرية السينما، تدل حركات "الطلائع" على حركات الأعوام العشرينية التي سعت بطرق شتى إلى فرض السينما كفن؛ سواء في ذلك أنصار "السينما الصرف" كفن مستقل ذي أشكال متحركة (سورفاج Survage، أغجيلنغ Eggeling، كارّا Carra) أو الانطباعيون (لربيه Lherbier وابشتاين Epstein) أو السرياليون (جرمين دولاك Germain Dulac – لويس بونويل Luis Bunuel) أو الشكلانيون الروس مع سرغي ايشنشتاين (Serguei M. Eisenstein) ودزيغا فرتوف (Dziga Vertov) أو التشكيليون الألمان. ثم أتت بعد ذلك النزعة الحرفانية، و"السرّية" النيويوركية، والسينما المنبثقة من "الرواية الجديدة" الفرنسية لتشكل حركات تجريبية طليعية.

انظر **c.f.** ciné-œil, cinéroman, moderne, postmodernité

فسحة متقدمة – فسحة أمامية (بعكس خلفية) AVANT-PLAN

فسحة في المستوى الأول، تقع بين العدسية الشيئية والموضوع الرئيسي.

محور AXE

المحور البصري هو الخط المستقيم الخيالي الذي يصل العدسية الشيئية بمركز الصورة. وهذا الاتجاه الذي تتخذه الكاميرا يمكن أن يتغير أثناء تسجيل المقطع؛ عند ذلك نقول *بتغير المحور*.

B

إنارة خلفية BACKLIGHT

إنارة معاكسة تتكون من مصادر ضوئية موضوعة على اتجاه الكاميرا وراء الشخص المطلوب تفليمه (تصويره على فلم) والذي يظهر ضمن هالة من نور. هكذ تصور سينما هوليود نجماتها (النسائية).

إسقاط خلفي (تصوير من خلال الشفافية) BACK PROJECTION

انظر c.f. transparence

طاولة التصوير – طاولة العناوين BANC TITRE

طاولة تصوير مجهّزة لتصوّر العناوين (الكرتونات، مقدمات الأفلام، إلخ) ولتصوير المشاهد صورة فصورة، وبوجه خاص من أجل الرسوم المتحركة.

شريط BANDE

١ – *شريط الصور* هو القسم من الحامل الفلمي، الذي سجلت عليه الصور و*شريط الصوت* هو القسم الذي سجلت عليه الأصوات. ويؤدي تركيبهما في شريط مزدوج إلى جعل الشريطين المنفصلين يمرّان بشكل متزامن. أما الشريط العالمي فهو شريط صوتي لا يحمل أية كلمة ويستعمل "لدبلجة" الأفلام إلى لغة أجنبية. ومن أجل "الدبلجة" أيضاً هناك الشريط الإيقاعي وهو شريط شفاف يحمل النص الواجب النطق به مرفوقاً بعلامات ويجري إسقاطه في تزامن مع الصورة.

٢ – *الشريط الإعلاني* ويتألف من المقتطفات الأكثر أهمية من حيث المعنى والاجتذاب، من الفلم المنوي إطلاقه في الصالات.

٣ – *الشريط الأصلي* هو تسجيل موسيقى الفلم من أجل التجارة، وهو على العموم يتم قبل خلطه مع أصوات البيئة والحوارات.

البنشي (مقلّد الصوت) BENSHI

كان التعليق على الفلم في السينما الصامتة اليابانية عند عرضه يتم بواسطة "البنشي" الذي كان يرتجل الحوارات مقلداً أصوات الشخصيات، خلافاً لما يفعله "منمّق الكلام" بقصد المخادعة.

حجز الأعمى (أي بدون اطلاع على تفاصيل المضمون – المعرب)– BLIND-BOOKING

انظر **c.f.** block-booking

حجز بالجملة BLOCK-BOOKING

تقوم شركات التوزيع أحياناً بفرض مجموعة بالجملة على المستثمرين. ومع نظام *الحجز الأعمى* هذا لا يكون للمستثمرين حتى الحق في النظر مسبقاً إلى صور الفلم بواسطة المكبرة.

بكـــرة BOBINE

البكرة نواة اسطوانية كتيمة للنور تستخدم في لف الفلم أثناء أخذ مناظره ثم أثناء عرضه. وتقوم البكرة المُعطية بحل الفلم الذي يلتف على البكرة المتلقيّة.

ولما كانت البكرات موحّدة إلى حد ما، فقد كان التعبير عن طول الفلم يجري بعدد البكرات التي تعوّد العاملون على قياسها بالدقائق، فالفلم الذي يحتاج

عرضه إلى ١,٣٠ ساعة يحتاج وسطياً إلى خمس بكرات طول الواحدة ستمائة متر، أو إلى عشر بكرات تحمل الواحدة ثلاثمئة متر. ومن أجل القيام بعرض الفلم في مرحلة واحدة (وهو النظام الأوسع انتشاراً في أيامنا) يركّب العامل البكرات على سطح واحد ثم يفكها في النهاية بدلاً من أن ينتقل من مرحلة إلى أخرى.

المنمّق (منمق الكلام) BONIMENTEUR

كان المنمّق في السينما البدئية يعلّق على الفلم الصامت أثناء عرضه لكي يضمن تفهم الجمهور.

انظر **c.f.** benshi

مهزوز BOUGÉ

تشوش في الصورة، مقصود أو غير مقصود، يسببه انتقال الشخص المصوَّر بأسرع مما ينبغي بالنسبة لسرعة انسداد سجاف آلة التصوير.

انظر **c.f.** filé

لصق الأطراف BOUT À BOUT

وهذا أول تجميع (مونتاج) للمقاطع تبعاً للترتيب المشار إليه في التقطيع.

تجريب قصير أو اختبار قصير BOUT D'ESSAI

١ – عند بداية التصوير يجري طبع طرف من الفلم يضم بضعة صور جزئية لفحص جودة الصورة.

٢ – عند البدء، يمكن أن يطلب من ممثل تصوير مشهد قصير له لتقييم قدرته الأدائية وملاءمته للتصوير.

صندوق التذاكر BOX-OFFICE

عند شباك قطع التذاكر (والمعنى الأول بالإنكليزية)، حيث تحسب عائدات الفلم، ثم أصبح صندوق التذاكر مقياس شعبيّة الأفلام والممثلين.

تضجيج، (أو ضجيج مصطنع) BRUITAGE

الضجيج عبارة عن أصوات غير الموسيقى والأصوات البشرية، ويمكن الحصول عليه مباشرة عند التصوير. كما يمكن أيضاً تسجيله عند التجميع (المونتاج) عن طريق الاستعانة بالأصوات المسجلة لدى مكتبة الأصوات أو في قاعة التسجيل، وعن طريق التضجيج يقلّد المضجج ضجيج العمليات بواسطة معدات مختلفة جداً.

هزليّ، مسخرة BURLESQUE

فن من الفنون المسرحية يقوم على تسلسل مُلَح وهزالات، تكون عموماً سيئة الذوق. وقد أصبح الهزل بدءاً من عام ١٩٦٠ أحد الفنون السينمائية الأولى، مع أكبر الممثلين في ذلك الجيل ماكس لندر Max Linder، ماك سينت Mack Sennett، بوستر كيتون Buster Keaton، هارولد لويد Harold Lloyd، شارلي شابلن Charlie Chaplin، ثم الأخوة ماركس فيما بعد. فالسينما الصامتة تصلح بشكل عجيب لهذا الهزل الذي تراه العين جيداً وهو مكوّن من ملاحقات متبعثرة وإثارات مُشَيْطنة قائمة على الإيمائية، تبرزها المقاطع المضخمة والتجميع (المونتاج) السريع. إن جيري ليويس Jerry Lewis وجيم كاري Jim Carrey، أبرز متابعي هذا الأسلوب.

C

غطاء، خافية، ساترة CACHE

تتكون هذه الخدعة من ورقة كتيمة تستخدم عند التصوير أو في المخبر لتغطي قسماً من الفلم غير المطبوع، وهي تستعمل لتوهم الناظر برؤية جزئية من خلال ثقب قفل الباب مثلاً واصطناع إطار ضمن الإطار. وعندما تقرن هذه الساترة بساترة معاكسة (ساترة وساترة معاكسة) تتيح التقطيعات التكميلية تحقيق صور مركّبة. وهكذا يستطيع ممثل أن يقوم بدورين أو أن يُفلّم في قسم من الديكور بينما يكون القسم الناقص رسماً مرسوماً في العمق على زجاج أو على خشب. ويصوّر المشهد عند ذلك مرّتين: مع وجود ساترة تغطي قسماً من الفلم السلبي عند أخذ كل صورة.

أما الساترة المتحركة المسماة أيضاً التحريك المزجي فهو تأثير مقارب يجري في المخبر وهو عبارة عن تفليم شخص (أو شيء) أمام أرضية (أو خلفية) زرقاء؛ وعند السحب تزال هذه الخلفية لدمج الأشخاص في الديكور المراد.

نطاق – إطار CADRE

الإطار يحدّد مساحة الصورة وهو عبارة عن فسحة مسطحة ذات بعدين لا يجوز خلطها مع المجال (أو الحقل) وهو فسحة التصوير (التي توهم الناظر بأن لها عمقاً أي ثلاثة أبعاد، في صورة تمثيلية) التي يضمها الإطار. وكما

جاء في العبارة الشهيرة التي قالها رسام عهد النهضة ليون باتيستا ألبرتي (Léon Battista Alberti) أن الإطار يفتح نافذة على العالم؛ إنه يعرض عليك رؤية الفسحة الخيالية التي تكون فيها اللوحة أو الصورة الضوئية أو الفلم.

وإذا كان المقطع والإطار في الرسم الفني أو التصوير الضوئي يمكن أن يلعبا دوراً قوياً جداً يخضع لعمل رمزي واصطلاحات نوعية، وليس هذا هو الحال في السينما. غير أن اختبار الإطار ليس دائماً أمراً بدون أهمية. فهو من الناحية التشكيلية يحدّد التنظيم الشكلي للصورة وبالتالي يحدد إمكانية الوصول إليه، لأن ما يظهره لا يمكن أن ينفصل عن ما يخفيه (بازن Bazin)؛ فهو إذن يحتّم قراءةً ما للصورة.

انظر c.f. décadrage

مؤطّر – مضبط الإطار CADREUR

c.f. opérateur de prises de vues –

الكاليغارية CALIGARISME

إن فلم روبر فيين (Robert Wiene) "*عيادة الدكتور كاليغاري*" دشّن في ألمانيا ١٩١٩ ذوقاً جمالياً في السينما، قريباً من التعبيرية التصويرية، وسميت هذه النزعة الجمالية بالكاليغارية بسبب النجاح الهائل الذي حققه الفلم. إن الديكورات المرسومة بشكل تخطيطي بارز جداً والتي تؤدي فيها الخطوط المائلة إلى اختلالات الصورة، وتمثيل الممثلين المبالغ فيه وطابع السائس المثير للقلق، كل ذلك أثر على ما نسمّيه أحياناً بالتيار التعبيري بل فيما وراء الفلم الأسود.

النِّساخيّة CALLIGRAPHISME

تدل هذه الكلمة على تيار سينمائي ظهر خلال الأربعينيات في إيطاليا. وهو معاكس لسينما "الهواتف البيضاء" أيام موسوليني ولاتجاه الواقعية الجديدة الذي بدأ يتنامى. إنه يظهر تذوقاً للأدب والمواضيع التاريخية يترافق بأبحاث شكلانية.

كاميرا CAMÉRA

الكاميرا جهاز التصوير الضوئي المتتالي وبالجملة الذي تم إنجازه في نهاية القرن التاسع عشر على يد الأخوين لوميير (Lumiere). وقد سمي الجهاز "المسجل السينمائي" ثم أعاد الأميركيون تعميده تحت اسم كاميرا.

وتشمل الكاميرا الاحترافية أربعة أجزاء أساسية هي المحرك والجهاز البصري مع المنظار المصوّب والعدسيات الشيئية، والمخزن أو المخازن التي تحتوي الفلم الخام والفلم المطبوع وآلية الجرّ.

وتسجل الكاميرا الفيديو الصورة على حامل غير الفلم الضوئي (المغنطيسي). وهي تشمل أساساً عدسية شيئية (أو هدفية، تصوبه نجو الشيء أو الهدف المراد تصويره – المعرب) وأنبوبين تحليليين يستكشفان الصورة خطا خطا ويحوّلان الإشارات الضوئية إلى إشارات إلكترونية.

إن الكاميرا الفيديو الرقمية أو DV (*Digital Video*) الخفيفة جداً والسهلة الاستعمال جداً، التي كان الوثائقيون أول من استعملوها، أصبحت الآن تغري المخرجين التخيليين (لارس فون ترير Lars von Trier، توماس

فنتربرغ Thomas Vinterberg، كلود ميلر Claude Miller) بفضل تحسين نوعية صورتها.

انظر c.f. image

الغرفة المظلمة *CAMERA OSCRURA*

هذه الغرفة السوداء التي استخدمها الرسامون بدءاً من عصر النهضة، وهي سلف آلة التصوير، تظهر كعلبة أحد وجوهها مثقوب بفتحة تدخل منها الإشعاعات الضوئية الآتية من الأشياء الخارجية والتي تتشكل صورتها على لوحة ومن المعتقد أن فرمير (Vermeer) كان يستخدمها لتأليف لوحاته.

انظر c.f. caméra

مصوّر CAMERAMAN

انظر c.f. opérateur de prises de vues

كاميرا محمولة CAMÉRA PORTÉE

يصوّر المصور والكاميرا في يده أو معلّقة بأحزمة على كتفيه. إن ظهور كاميرات خفيفة الوزن قد يسهل استعمال هذه التقنية التي تستعملها السينما المباشرة. كما أن تحسّن الأحزمة (مثل أحزمة ستيديكام steadicam) طوّرها في السينما التخيّلية.

كاميرا قَلَميّة CAMÉRA STYLO

هذه الصيغة التي ابتدعها ألكسندر استروك (Astruc) عام ١٩٤٨ تؤكد الفكرة القائلة بأن السينما أصبحت وسيلة للتعبير، أو أصبحت خطاباً مثلها

مثل بقية الفنون، وبأن المخرج فنان يستعمل الكاميرا ليعبر عن فنه كما يفعل الكاتب بالكلمات. إن هذا التقييم للسينمائي في عصر كان فيه الأدب أولاً، قد كان أساساً لمفهوم المؤلف.

انظر **c.f.** politique des auteurs

الكاميرا الذاتية CAMÉRA SUBJECTIVE

هذه الطريقة تضع الكاميرا في المكان الذي تشغله شخصية ما، بحيث يحس المشاهد بأنه يدرك ما تدركه هذه الشخصية. وفي السردانية تسمّى هذه الطريقة بالتبئير الداخلي (جنييت Genette) أو المعاينة الداخلية (جوست Jost). إن أكثر الأفلام تستخدمها أثناء التصوير غير أن بعضها مبني من أوله إلى آخره على هذه الطريقة؛ ففلم *"سيدة البحيرة"* (La Dame du lac)، من إنتاج روبير مونتوغومري (Robert Montgommery) (١٩٤٧) يضع شخصاً سارداً نرى من خلال عينيه، أي أننا لا نراه أبداً، إلا عندما ينظر إلى نفسه في مرآة. وفي ١٩٩٨ عاد فيليب هاريل Philippe Harel إلى هذا النمط من التبئير في فلم *"المرأة المحظورة"* (La Femme défendue) الذي أدّى فيه الدور المذكر. وقد يفكر المرء بأن هذه الطريقة تؤدي إلى مماهاة المشاهد مماهاة شديدة بقدر ما يشدد المماهاة البدئية مع الكاميرا (فنحن نتماهى مع عين الكاميرا التي هي أيضاً عين شخص ما)، غير أنه يبدو أن من الصعب أن يتماهى المرء مع شخص غير منظور وأن التماهي الثانوي لا يمكن له فعلاً أن يتحقق.

كاميرا – فيديو CAMÉRA VIDÉO

انظر **c.f.** art vidéo, caméra.

كاميسكوب CAMESCOPE

الكاميسكوب كلمة مؤلفة من الجمع بين كلمتي كاميرا ومانييتوسكوب (أو المغنيط التسجيلي وهو الشريط المغنطيسي الذي يسجل صور التلفزيون) وهذه الآلة تجمع الآلتين في جهاز واحد. وهذا الجهاز الذي يتطور من مربك إلى أقل فأقل إرباكاً توصل إلى إغراء جمهور من الهواة. وقد أدى ظهور الأجهزة الرقمية إلى إزالة التفاوت مع المعدات الاحترافية.

كرتون CARTON

كان الكرتون أو "العنوان الداخلي" أصلاً مقطعاً موقوفاً من نص مكتوب على كرتونة تستخدم في الأفلام الصامتة للتعليق على الحركة أو لتذكر مضمون الحوار. كما أنه يستعمل أيضاً لتأليف مقدمات الأفلام.

الرسوم المتحركة *CARTOON*

هذه الكلمة الإنكليزية المشتقة من الفرنسية (Carton) أشارت في البداية إلى الشريط المرسوم ثم إلى فلم الرسوم المتحركة. ويقوم المكرتن بتنفيذ صورها.

توزيع الأدوار *CASTING*

وهو يعني توزيع الأدوار في فلم ما، ويهمّ المخرج والمنتج معاً. ويعهد باختيار الفنانين عموماً إلى مدير *التوزيع* أو إلى عدة مدراء توزيع في حال الأفلام ذات الموازنة الضخمة.

سلّولوييد CELLULOÏD

حتى الأعوام الأربعينية من القرن العشرين كان جسم الفلم مصنوعاً من السلولوييد (وهذه المادة عبارة عن مادة صلبة شفافة قوامها السلولوز

والكافور تصنع منها الأفلام وأدوات أخرى – المعرب) . لهذا ما تزال هذه الكلمة تستعمل كتسمية للفلم نفسه.

وتستعمل سينما الرسوم المتحركة أوراقاً من السلولوييد المنضّدة تسمى "سَل" (cels) (أي تسمى بالمقطع الأول من كلمة سلولوييد – المعرب).

الرقابة CENSURE

الرقابة حق لدولة ما في إلقاء النظر على الإنتاج الثقافي ويمكن أن تتخذ شكل انتقاد بسيط أو شكل المنع، تبعاً للأماكن والعهود والأنظمة السياسية.

وفي فرنسا، حيث جميع الأفلام تخضع لإذن بالتصوير ثم لتأشيرة مراقبة أو إشارة استثمار، يمتلك وزير الثقافة حق مراقبة الأفلام. وهو يستند في ذلك إلى الآراء التي تعطيها لجنة رقابة. ويمكن للمنع أن يكون كاملاً أو جزئياً، محدوداً بالنسبة لفئة من الأعمار أو لتضيف للصالات (مصنّف X). كما يمكن للرقابة أن تمس بعض المشاهد أو الصور أو الإعلانات. وثمة شكل من الرقابة الراهن هو شكل اقتصادي ومرتبط بدور القنوات التلفزيونية المتعاظم في الإنتاج.

إن الخوف من الرقابة يقود أحياناً كتبة السيناريو والمخرجين أو المنتجين إلى المراقبة الذاتية كما كانت في العشرينيات في الولايات المتحدة مع قانون "هايس".

١٨٠° (مئة وثمانون درجة) 180°

تم استنباط قاعدة الـ 180° عند ابتداء السينما؛ فعندما نصور شخصين وجهاً لوجه أي في مجال ومجال معاكس؛ لا يجوز للكاميرا أن تجتاز الخط

الوهمي الذي يجمعهما والذي يشكل زاوية مسطّحة مقاسها °180. وهكذا تظهر النظرات وكأنها تتقاطع. وهذه القاعدة ككل القواعد صحيحة بوجه عام ولكن لها استثناءات.

حقل – مجال – ساحة CHAMP

الحقل أو المجال هو الفسحة الواقعة ضمن الإطار والتي ترى في آن معاً كمساحة مسطحة (هي مساحة الصورة، المادية ذات البعدين) وفي حال الصورة التمثيلية، تبدو كجزء من المكان ثلاثي الأبعاد (عمقاً) ولكنه تخيلي. أما الإطار الذي يحده فيعمل كساترة (بازن Bazin) بإخفائه المكان الواقع على الجوانب، هذا المكان الذي لا نراه ولكننا نتخيله، وهذا هو "الخارج المجال" (أو خارج الحقل). إن توهم العمق بالإضافة إلى إدراك كون المكان يمتد إلى ما وراء الحدود ينتجان انطباعاً قوياً بالواقعية الحقيقية.

"مطاردة الساحرات" (بالمعنى الحرفي) CHASSE AUX SORCIERES

انظر c.f. maccarthysme

ملاحظة: هذا الاصطلاح بمعنى مطاردة الأوهام استعمل في أيام الشيخ الأمريكي ماكارتي الذي أخذ يلاحق الفنانين في هوليود بحجة مطاردة الشيوعيين (المعرّب).

تزامن – مزامنة CHEVAUCHEMENT

انظر c.f. synchronisme

تحليل الحركة تصويرياً CHRONOPHOTOGRAPHIE

على أثر تجارب جانسن (Janssen) وموييريدج (Muybridge)، صنع العالم الفيزيولوجي إيتين-جول ماري (Etienne-Jules Marey) في عام ١٨٨٢ بندقية تصوير تسجل اثني عشر صورة في الثانية على صفيحة مستديرة. وهذه الآلة التي صمّمت لإحداث متتالية من الصور الضوئية المخطوفة بسرعة استخدمت في الدراسة العلمية للحركة. وبعد ذلك بقليل صنع ماري جهازاً ذا فلم متحرك، كان البشير بالكاميرا الحالية.

قصاصة CHUTE

قطعة من فلم مطبوع لم يحتفظ بها عند التركيب (المونتاج).

رواية مصورة CINARIO

انظر c.f. cinéoptique

مخرج سينمائي – عامل في حقل السينما CINÉASTE

هذه الكلمة استعملها لويس دللوك (Louis Delluc) لتعني الأشخاص الذين كانوا يعملون في السينما. وأصبحت اليوم مرادفة لكلمة مخرج في الوسط المهني. وخلافاً لهذه الكلمة الأخيرة، تستعمل أيضاً للدلالة على ممارسات غير مهنية؛ وهكذا سيجري الحديث عن سينمائي هاوٍ.

سينيسيتا (مدينة السينما) CINECITTÀ

مجمّع سينمائي يضم استوديوهات ومخابر حديثة جداً بناها موسوليني في جنوبي شرقي روما عام ١٩٣٦ – ١٩٣٧ بغية إحياء الإنتاج الإيطالي ومنافسة هوليود.

نادي هواة السينما – أو نادي السينما CINÉ-CLUB

مفهوم أطلقه ر. كانودو (R.Canudo) ول. ديللوك (L. Delluc) عام ١٩٢٠. وكان هذا النادي يضم أصدقاء حول مناقشات تتعلق بالفن السابع تدعمها مجلات. وفي ١٩٢٥ قام "منبر السينما الحر" (la tribune libre du cinéma) (ليجيه Leger) وتبعه "أصدقاء سبارتاكوس" (Les Amis de Spartacus) (موسيناك Moussinac) عام ١٩٢٨، بوضع الأسس الحقيقية لهذه المؤسسة. وأخذ نقادون ومنظّرون ومخرجون ينظمون عرض أفلام جديدة (غير معروضة بعد) أو مجهولة أو ممنوعة ويرافقون المعرض بمناقشات مع الجمهور. وعند التحرير (أي على أثر الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ – المعرب) تم في فرنسا تأسيس "الاتحاد الفرنسي لأندية هواة السينما"، وفي ١٩٤٦ انضم إليه العديد من البلدان. وعند ذلك تشكلت اتحادات أخرى وتابعت العمل في سبيل سينما غير تجارية. وجاء انطلاق "سينما الفن والتجريب" ثم إقامة إذاعات متخصصة في التلفزيون، ليحدث طفرة؛ فأندية هواة السينما، تزاحمها أندية هواة الفيديو لم يبق منها شيء اليوم إلا في القطاع التربوي الاجتماعي.

سينما CINÉMA

اختصار لكلمة Cinematographe (أي التسجيل الحركي – حرفياً – المعرب) وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام (عمل في السينما) وعرضها (حفلات سينمائية) وقاعة العرض (ذهب إلى السينما) ومجموع نشاطات هذا الميدان (تاريخ السينما) ومجموع المؤلفات المفلّمة مصنفة في قطاعات؛ كالسينما الأميركية والسينما الصامتة والسينما التوهمية والسينما التجارية....

السينما الرخيصة CINÉMA BIS

عبارة جرى اصطناعها في الستينات لتشجيع السينما الشعبية ذات الموازنة التي كثيراً ما ازدراها النقاد، "هذه الأفلام الرديئة.... السامية أحياناً..." (أدوكيرو Ado Kyrou) وهي تشمل أنواعاً شتى، تتراوح من الخارقة وأفلام الإجرام إلى أفلام عن العهود الغابرة وإلى الوسترن الإيطالية حتى الكونغ- فو (نوع من الكاراتيه - المعرب) في أيامنا.

سينما التحريك (أو سينما الرسوم المتحركة) CINÉMA D'ANIMATION

وهي تستعمل تقنية مختلفة لإنتاج الحركة؛ فعند التصوير التشابهي تضع صور رسوماً (أو منحوتات أو أشياء عند ماك لارن (Mac Laren) أو دمى عند ترنكا أو دبابيس عند الكسييف...) صورة فصورة. ومنشؤها سابق لاختراع الأخوين لوميير (Lumière) (مع منظار الصور اللفافة - (Praxinoscope) لدى رينو (Reynaua) خاصة) ولكن إميل كوهل (Emile Cohl) عاد فاكتشف المبدأ من أجل السينما.

وفي مطمح واقعي، كانت المشكلة الكبرى جعل التسلسل مرناً كما في السينما؛ تقنية "الشفافات" (وهي أوراق منضدة من السللولوييد تسمح بالاحتفاظ ببعض عناصر صورة جزئية إلى أخرى (كالديكور مثلاً) لكي لا تحتاج إلى تعديل إلا بالنسبة للأجزاء المتحركة. غير أن بعض الفنانين يسعون بالعكس إلى توكيد الانتقال من صورة إلى أخرى (روبير برير Robert Breer).

إن فلم الصور المتحركة الذي نخطئ إذا اعتقدنا أنه مخصص للأطفال، يثير اهتمام المنظرين لأنه يستنفد موارد التصوير أقصى الاستنفاد، ومن جهة أخرى يعكس طفرات السينما في المجال الاجتماعي.

سينما أبي – "سينما بابا" CINÉMA DE PAPA

انظر c.f. qualité française

سينما البدايات (أو سينما الآونة الأولى) CINÉMA DESPREMIERS TEMPS

وتسمى أيضاً السينما المبكرة أو (early cinema) (بالإنكليزية) إن السينما في عهودها الأولى تغطي المرحلة الممتدة من اختراع السينما (١٨٩٥) حتى الحرب العالمية الأولى.

السينما المباشرة CINÉMA DIRECT

حل هذا التعبير محل سينما – الحقيقة. وقد ابتدعه جان روش (Jean Rouch) وادغار مورن (Edger Morin) عام ١٩٦٠ بصدد فلمهما "أحداث صيف" (Chronique d'un été) تكريماً لِلروسي دزيغا فرتوف (Dziga Vertov) *"كينو برافدا أو الحقيقة السينمائية" (Kinopravda)*. وهذه الطريقة الجديدة في النظر إلى الفلم الوثائقي ترتبط بظهور معدات خفيفة وتزامنية للتصوير وتسجيل الصوت؛ فالمصور يتدخل مباشرة في تحقيقة على الواقع، دون أن يسعى إلى الاختفاء، مضطلعاً بجميع الأدوار من دور المؤلف إلى دور الممثل. كما أن السينما المباشرة تظهر شيئاً من حذر ذلك الزمن إزاء التخيل، الذي اعتبر مخادعاً، وهي تريد أن تكون كاشفة لحقيقة الناس والعالم. ومن وجهة النظر هذه أخرج باسوليني (Pasolini) عام ١٩٦٤ فلم تحقيق عن *الجنسانية" "Enquête sur la sexualite"*

السينما المشوبة CINÉMA IMPUR

كانت السينما منذ بداياتها تتغذى من الفنون الأخرى كالأدب والمسرح بل ومن الرسم والأوبرا؛ وهذا ما حكم عليها طويلاً بأن تعتبر فناً صغيراً قاصراً. واعتمد بعض طلائع العشرينيات على الخاصية التشكيلية للسينما لجعلها فناً مستقلاً. فناً "محضاً".

وبالعكس، فقد طالب أندريه بازن (Bazin) بهذا التعبير في نص مشهور عنوانه "في سبيل سينما مشوبة. دفاع عن الاقتباس".

انظر **c.f.** adaptation, auteur

السينما الجديدة CINEMA NÔVO

السينما الجديدة البرازيلية، مثلها مثل سائر حركات أميركا اللاتينية في أعوام الستينيات *مثل "tercer cine" أو "السينما الثالثة"* مع فرناندو سولاناس (Fernando Solanas) تسجل قطيعة في وقت معاً عن الذوق التجاري الأميركي وعن أوروبا وعن السينما السوفييتية. ففي رأي سينمائيي هذه التيارات، مثل غلوبر روشا (Glauber Rocha) وروي غيرّا (Ruy Guerra) أن المقصود هو عمل لإزالة آثار الاستعمار الإيديولوجي وفي هذا السبيل تسعى السينما إلى إيجاد أشكال تعبيرية تدل على الثقافة الشعبية الوطنية (الملحمة و "الباروكيّة" le baroque – إلى نوع من النزعة البدائية) وإعادة التفكير في نفس الوقت بنمط الإنتاج والتوزيع.

سينما صرف CINÉMA PUR

انظر **c.f.** avant-garde

سينما الحقيقة CINÉMA-VÉRITE

انظــر c.f. cinéma direct

سينما سكوب (سينما الشاشة العريضة) CINÉMASCOPE

هذه الطريقة السينمائية على شاشة واسعة، والتي استثمرتها "فوكس القرن العشرين" (Twentieth Century Fox) عام ١٩٥٣ استعادت اختراع البروفسور هنري كريتيان (Henri Chretien) من العام /١٩٢٥/ والذي سماه "الهيبرغونار" (l'Hypergonar) (وهذا الجهاز عبارة عن عدسية شيئية للتصوير الضوئي تتيح تشويه الصورة وهي أداة كانت في أصل السينما سكوب ومعنى الاسم الزاوية المشّوهة – المعرب) وهكذا تكون الصورة مشوهة عند سحبها ثم مشوهة يزول تشويهها (تعرّض) عند إسقاطها على الشاشة.

مكتبة الأفلام، (هيئة السينما) CINÉMATHEQUE

هيئة مكلفة بحفظ الأفلام ونشرها. وكانت مكتبة الأفلام الفرنسية من أوائل المكتبات السينمائية الوطنية وهي من عمل هاوي سينما فرنسي اسمه هنري لانغلوا (Henri Langlois) بالاشتراك مع السينمائي جورج فرانجو (Georges Franju) الذي كان يستعيد الأفلام الصامتة ويخزنها عنده عندما أصبحت من سقط المتاع لدى مجيء السينما الناطقة. وقد عرض عدداً كبيراً من الأفلام أثناء الحرب وأنقذها. وعندما كان أندريه مالرو (Andre Malraux) عام ١٩٦٨، وزيراً للثقافة وجه إليه الاتهام (إلى لانغلوا) بوصفه الأمين العام للشراكة منذ بداياتها. وقد حاولت السلطة التخلص منه ولكنها تراجعت أمام المعارضة العامة التي أثارتها.

انظــر c.f. archive

سينماتوغراف CINÉMATOGRAPHE

(ومعناه الحرفي "كاتب" الحركة أو مسجل الحركة – المعرب)

١ – سم ماركة الجهاز الذي اخترعه الأخوان لوميير (Lumière).

٢ – اتهم بعض المخرجين اختصار الكلمة بكلمة سينما (*cinéma*) بأنه تطوير تجاري كما كانوا ينادون بها كفنّ لأنه إهمال للجذر *"غرافن"* *(graphein)* من اليونانية والذي يعني "كتب".

وفي تصور روبر بريسّون (Robert Bresson) أن السينما ليست سوى مسرح مفلّم (مصور على فلم – المعرب) حيث يقوم ممثلون محترفون بتمثيل القصة وفقاً للقواعد المسرحية. وبالعكس من ذلك فإن "السينماتوغراف" هو تسجيلُ واقعٍ غير ممثل وبدون ممثلين، (وكان بريسّون (Bresson) يستعمل كلمة "نماذج" في تمثيل مؤسس غلى الأوتوماتيّات) دون لجوء إلى الإلقاء (الخطابي) والتأشير المسرحيين.

السينما – ويقال باختصار "سينما" CINÉMATOGRAPHIE

وتدل الكلمة في وقت معاً على مجموع التقنيات والأساليب السينمائية وعلى ذات النشاط الذي يمكن النظر إليه على صعيد جغرافي فنقول السينما الآسيوية أو السينما الإسبانية.

سينمائي – (سينماتوغرافي) CINÉMATOGRAPHIQUE

التمييز بين الأمور السينيماتوغرافية (أو سينمائية) والأمور الفلمية هو تمييز وضعه جلبركوهن – سيات (Gilbert Cohen-seat) عام ١٩٤٦ في نطاق الفلامة (أو السِنامة) (أي علم السينما وتقييمها اجتماعياً وجماليّاً –

المعرب)، فيعرّف الفلمي بأنه ما يتعلق بجمالية العمل الفلمي ورسالته، بينما السينماتوغرافي يغطي ما في الفلم من أمور تتعلق بوسائل التعبير الخاصة بالصورة المتحركة، كما يغطي من جهة أخرى ما يتأتى من جانب السينما الاجتماعي أو التقني أو الصناعي.

وفي بحث عنوانه *"الخطاب والسينما" (Langage et cinéma)* عام ١٩٧٧، استعاد كريستيان متز (Christian Metz) هذا التمييز دامجاً إياها في رأيه حول الكودات، فاقترح لكل مفهوم من المفاهيم الثلاثة مصطلحات "فلمي" (مجموع كودات الأفلام، من نوعية أو غير نوعية، بواسطة عبارة تقول: وهكذا نستعمل الكود الشفوي دون أن يكون نوعياً). وسينيماتوغرافي **فلمي** (كودات خاصة بالسينما ضمن الواقع **الفلمي**: وهذا هو حال حركات الكاميرا)، وسينماتوغرافي **غير فلمي** (ويتعلق بكل ما له علاقة بالمؤسسة من انتاج وتقانة وجمهور....)

انظـــر c.f. sémiologie

روايات مصورة CINÉOPTIQUE

أخذت روايات مصورة أو "سيناريوس" (cinarios) منذ ١٩٢٥ تقترح نوعاً مزيجاً بين الرواية والسيناريو (scenario) والفلم، يحاول نمط كتابتها أن يتيح للقارئ أن يتخيل الفلم الممكن. وكان الفرد ماشار (Alfred Machard) منظر هذه الطريقة.

عين السينما CINÉ-OEIL

وهذه الكلمة المترجمة عن الروسية (kinoglaz) تقع في قلب نظرية دزيغا فرتوف (Dziga Vertov) الذي بشر في العشرينيات بـــ "سينما –

تفكيكية، تفكك العالم تفكيكاً شيوعياً". وانطلاقاً من فكرة أن السينما أداة لتحليل العالم، ولكن، لكي تبيّن، ينبغي أن تكون قد رأيت فعلاً، وهو يتصور عامل السينما، *الكينوك* (le kinok) كنوع من عين – عليا. وجاء الرجل ذو الكاميرا (l'Homme à la caméra) عام ١٩٢٩ ليكون البرهنة الباهرة لهذه النظرية.

رواية سينمائية CINÉROMAN

١- كانت الرواية – السينمائية في العشرينيات فلماً ذا حلقات يعاد نشر نصه أسبوعياً في الصحافة الشعبية.

٢ – وجدت جمالية "الرواية الجديدة" التي توسعت في الخمسينيات، امتدادها في التعبير السينمائي عند بعض الكتّاب.

وهكذا انتقل كل من مارغريت دوراس (Marguerite Duras) وآلن روب – غرييه (Alain Robbe-Grillet) إلى الإخراج بعد أن اشتغلا مع آلن رسنيه (Alain Resnais)، الأولى إلى العمل على سيناريو وحوارات فلم *"هيروشيما حبيبتي" (Hiroshima, mon amour)* في (١٩٥٩) والثاني من أجل *"السنة الماضية في مارينباد" (L'Annee derniere a Marienbad)* (١٩٦١).

وتطلق على النصوص المنشورة عن هذا التعاون تسمية "روايات سينمائية".

انظر **c.f.** adaptation, moderne

مطقطقة (طقطيقة) – طقطاقة CLAP

وتسمى أيضاً claquette تتألف من صُفيحتين خشبيتين مربوطتين بمفصّلة يجري عليهما تسجيل مراجع المقطع الذي سيصوّر أو الذي تم

تصويره للتوّ، بغية التمكن من التعرف عليه فيما بعد. ويطقطق بها عامل الطقطقة ليضمن تزامن الصوت والصورة عند تجميع الفلم (المونتاج).

كلاسيكي، تقليدي CLASSIQUE

تطلق صفة كبار الكلاسيكيين في المعنى الدارج على أبرز الأعمال أي الأكثر لفتاً للاهتمام تبعاً لإحكام التذوق في فترة ما.

وفي تاريخ الفن تدل الكلمة على فترة من تاريخ الأشكال التي يعتبر فيها أن فناً ما وصل إلى أوج إمكانياته الجمالية.

وفي نظرية السينما نجد أن المعنى الغالب يسجله النقد الإيديولوجي في السبعينيات، الذي سار على أثر أندريه بازن (André Bazin) الذي ماهى السينما الكلاسيكية بالسينما الهوليودية بدءاً من العام ١٩٢٠، عندما حددت القاعدة الجمالية والإيديولوجية أسلوباً موضوعاً في خدمة السرد وقائم على الشفافية ومحو آثار عمل الفلم. وفي هذا المعنى للكلمة، تتوقف المرحلة الكلاسيكية في أواخر الخمسينيات عندما أخذ تطور التلفزة وظهور "السينمات الجديدة" في أوروبا ("الموجة الجديدة" في فرنسا) يطرحان التساؤل من جديد حول هذه الجمالية التي تفضل توهّم الواقعية (أو الانخداع بما يبدو واقعياً – المعرب) وهذا المفهوم يتعرض لتغيرات تبعاً للمنظرين وللبلدان.

انظر c.f. *moderne*

مسلسل CLIFF-HANGER

انظر c.f. *serial*

كلوناج – تصوير استغيابي CLONAGE

طريقة معلوماتية تستعمل لإنتاج صور افتراضية انطلاقاً من ممثل تكون حركاته وتعبيراته قد سجّلت مسبقاً.

كلوز أب _ غلّق (بمعنى اجعل صورة الوجه تغلق أو تغطي كل مساحة الإطار) CLOSE UP

كلمة مستعارة من الإنكليزية تعني الصورة المضخّمة لوجه ما بعكس "أدرج" (insert) وهي لصورة مضخمة لشيء ما.

كـــود CODE

الكود، في نظرية الإعلام، منظومة من العلامات والرموز والإشارات تسمح، بناءً على اصطلاح ضمني (اللغة) أو معلن (قانون السير)، بنقل المعلومة (الرسالة) من باعث إلى مستقبِل. فمنظومة العلامات تعني تركيبة نوعية خاصة بخطاب ما.

-الكود ينتج مدلولات في خطاب معيّن، فالعلامات الصوتية لا تنتج ذات المدلولات في الكود الألسني (صويتات) وفي كود الموسيقى؛ فالخط والنقطة لا يحملان ذات المعنى في الخط الكتابي أو الكود البصري أو في المورس؛

-إن خطاباً ما هو عبارة عن تركيبة من كودات؛ فاللغة تتكون من كودات صوتية وسيميائية ونحويّة.... ينبغي أن تضاف إليها الكودات المتعلقة بسياق التواصل (فالمرء لا يعبّر عن نفسه بنفس الطريقة في محيطه المهني ومع أصدقائه) والمتعلقة بطبقته الاجتماعية، إلخ.

وفي مفهوم السينما كخطاب والذي استنبط في الأعوام السبعينية، كان مفهوم الكود موضع مناقشات بين متز (Metz) وغاروني (Garroni) إذ كان هذا الأخير يدعم الفكرة القائلة بأن "التركيبة" إذا كانت نوعية دائماً فإن الكودات ليست كذلك؛ بينما كان متز يميز بين كودات نوعية ومختلطة وغير نوعية. ويجري التفكير اليوم حول هذا التصنيف بشكل درجات من النوعية، فالكودات النوعية تتعلق بمادة التعبير (هجمسليف Hjemslev). أي مادة السينما: الحركة ومنها حركات الكاميرا. أما التجميع (المونتاج) فيستطيع أن يتواجد أيضاً في خطابات بصرية أخرى (الشريط المرسوم، الرواية المصورة) كالكودات التشكيلية والأيقونية الخاصة بالصورة الثابتة أو المحرّكة. كما أن الكود الألسني (الذي تنتسب إليه الحوارات) الحاضر في السينما، حتى الصامتة (العناوين الوسيطة) ليس نوعياً بالنسبة للسينما. وهكذا فكل ما يتعلق بموضوع الكلام أو بالكودات الثقافية سيكون غير نوعي.

لقد استعملت السرّادة (أي علم السرديات) كلمة كود لا لتعني به نظاماً عاماً يصلح لجميع النصوص بل لإظهار الأساليب الداخلية ضمن النصوص، والتركيبات الفريدة من الكودات حول تحليل رولان بارتس (Roland Barthes) "سارازين" (Sarrazine) لبالزاك (Balzac) (١٩٧٠). فهو يميز في هذه القصة أسلوباً نصيّاً (مؤسساً على الكود المراجعي، والكود الرمزي....) وهذا الأسلوب يظل خاصاً بالنص، كما فعل بعده تييري كونتزيل (Thierry Kuntzel) للسينما في تحليله فلم "السيد الملعون" (M. le maudit).

c.f. cinématographique, expression, filmologie– **انظر**

كود هايس CODE HAYS

هذا الكود الرقابي، المعروف باسم كاتبه وليم هايس (William Hays) وقد رسمه في الثلاثينات الماجورات أنفسهم كرد فعل على فضائح كثيرة، هذا الكود وسم السينما الهوليودية بعدم التسامح حول أمور الأخلاق والتقاليد الحميدة طوال أربعين عاماً تقريباً. وبينما يراقب بعض المخرجين أنفسهم، هناك آخرون يتلاعبون ويمارسون التفافات واحتيالات ليفلتوا من مقص الرقابة. وقد صدرت وثيقة حديثة باسم خزانة الأفلام (Celluloid Closet) (1997) تجمع متتاليات مراقبة حول موضوع الجنس.

العلوم الإدراكية أو المعرفية – المعرفة COGNITIVISME

تشدد العلوم الإدراكية (علم النفس الإدراكي، الألسنية، البحث في الذكاء الاصطناعي، إلخ) على الإدراك كمجموع لبنى الإنسان ونشاطاته النفسانية الرامية إلى المعرفة.

وفي التنظير السينمائي تهتم الأمور الإدراكية بالنشاط الذهني لدى المشاهد وبالأساليب الفطرية والمكتسبة التي تتيح له أن يبني الفلم (بوردويل Bordwell، برانيغان Branigan، جولييه Jullier).

لصقة COLLURE

كلمة تتعلق بالتجميع (المونتاج) تقوم على الجمع بين مقطعين من فلم بواسطة لصيقة أو صمغ أو لحامهما بواسطة لصّاقة.

تلــوين COLORIAGE / COLORISATION

عند بداية السينما كان تلوين الفلم يتم باليد مع أنواع شفافة من الحبر أو بواسطة الرسام مع آلة للتلوين. ومع تطور المعلوماتية يتم اليوم "تلوين" أفلام جرى تصويرها بالأسود والأبيض.

كوميديا – ملهاة – هزلية – مسرح COMÉDIE

كانت هذه الكلمة أصلاً تعني كل مسرحية ثم أخذت تعني مسرحية لها حبكة شبه حقيقية تثير الضحك برسم عادات عصر ما وعيوب شخصية ما ونقائصها. وقد استولت السينما على هذا النوع الأوسع من أن يحدد إلا بالرغبة في تسلية الجمهور.

انظر **c.f.** slapstick, screwball, sophisticated comedy

كوميديا موسيقية–COMÉDIE MUSICALE

ظهرت الكوميديا الموسيقية في الوقت الذي ظهرت فيه السينما الناطقة وتطورت من ١٩٣٠ إلى ١٩٥٠. ودون أي اهتمام بأي تشابه مع الحقيقة، تكون الحبكة فيها ذريعة لمشاهد من الموسيقى والرقص. ويعتبر بوسبي بركلي (Busby Berkeley) وستانلي دونن (Stanley Donen) وفيسنت مينيلي (Vicente Minelli) من أشهر المخرجين الأميركيين. وبعد إهمال هذا النوع مدة من الزمن عاد إلى الظهور بصورة متعرقة مع جاك ديمي (Jacques Demy) في فرنسا *"آنسات روشفور" (les Demoiselles de Rochefort)* (١٩٦٧) *"وست سايد ستوري"* في الولايات المتحدة (١٩٦١)، وفي وقت

أحدث، شانتال آكرمان (Chantal Akerman) "غولدن أيتز" (أو الثمانيات الذهبية) (Golden Eighties) وودي آلن (Woody Allen) أو مع اهتمام جديد بأخذ الواقع في الحسبان، أوليفييه دوكاستل (Olivier Ducastel)؛ جانّ والصبي الهائل (Jeanne et le garcon formidable) (١٩٩٩).

دلالة إضافية CONNOTATION

إذا نظرنا إلى هذا المفهوم الألسني، في كونه عكس الدلالة الأصلية، نجده يعني مجموع الدلالات ذات المرتبة الثانية، الرمزية، والتي تضاف إلى المدلولات الحرفية لعلامة ما. وقد استعاده رولان بارتس (Roland Barthes) في مقال له عن السيميائية بعنوان "بلاغة الصورة" عام ١٩٥٧. وعندما يحلل بارتس دعاية لعجائن بانزاني يميز بين المستوى المقصود أصلاً (أي الدلالة الأصلية – المعرب) بالذي تنتجه كودات التشبيه ويتيح للمرء تحديد هوية الأشياء المصورة، والمستوى المستدل إضافياً – بلاغة الصورة – والذي ينظم علامات الاستدل الإضافي "للصفة الإيطالية" (مثلاً الألوان التي تذكر بالعلم الإيطالي).

فالدلالة الإضافية، بتسجيلها المعاني الرمزية في النص، تتيح تمييز الأساليب. وفي السينما، فإن اللون (لون حبر السيبيا الذي يضيف الدلالة إلى الماضي)، وزاوية التصوير (التي تعدّل الشيء المصور)، وشكل التجميع (المونتاج)، أشياء يمكن أن تجلب معها مدلولات رمزية؛ إن تأثيرات الكاميرا المحمولة في فلم فستن (Festen) لتوماس فنتربرغ (Thomas Vinterberg) تستدعي الدلالة الإضافية بالرجوع إلى الفلم العائلي، بينما نجدها في فلم *"باحة*

"العقاب" (Punishment Park) لبيتروتكنز (Peter Watkins) ترجع إلى أسلوب الريبورتاج.

وينبغي أن لا ننسى أن درجة الصفر والشفافية تحملان هما أيضاً استدلالات إضافية.

انظر c.f. signe

حفظ CONSERVATION

إن الحامل المادي للفلم، وهو سريع العطب جداً، يتطلب أرشيفات للفلم ومكتبات للأفلام ووسائل حفظها مكيفة لتخزين الأعمال وفهرستها وترميمها ونسخها للمحافظة عليها.

مضمون – محتوى CONTENU

١- مضمون نص مكتوب أو فلمي يعني الوقائع التي يرويها والأفكار المعبّر عنها فيه. وهناك بعض التناولات (الاجتماعية والتاريخية والنفسانية إلخ..) تهتم ببعد العمل هذا والتي يستثمرها تحليل المضمون.

أما في تناول جمالي فمفهوم المضمون، الذي ظهر في القرن الثامن عشر عند هيجل، لا يمكن فصله عن مفهوم الشكل والذي يقيم معه علاقة جدلية (ديالكتيكية). وإذا نظرنا نظرة فنّية نجد أن الشكل يجعل المضمون موضوعياً بل هو مبدؤه المنظِّم. إن مضمون عمل ما لا يكون البتة منفصلاً عن الشكل الذي يُعبَّر عنه فيه.

٢- في السيميائية يقارن هجمسلين (Hjemslev) المضمون بالتعبير كما يفعل سوسّور (Saussure) بمفهومي العاني والمعنيّ. وهو يميز بالنسبة

لكل من هاتين الكلمتين (الاصطلاحين) بين مادة وشكل. فمادة المضمون تتكوّن من المدلولات التي يعبّر عنها خطاب ما، بصرف النظر عن نوعيته، أما شكل المضمون فهو ما يركب هذه المدلولات.

انظر c.f. contenuisme, formalisme

مضمونيّة CONTENUISME

إن المضمونيين (أي الذين يهتمون بالمضمون – المعرب) ، بعكس الشكلانيين الروس الذين يفضلون الشكل، يستعملون أشكالاً سرديّة تقليدية ويُضمّنونها مضموناً جديداً. أما مفهوم الواقعية الناقدة الذي استنبطه الهنغاري جيورجي لوكاس (Gyõrgy Lukàcs) فيبشر بسردية تقليدية (كلاسيكية) لا يتطور فيها سوى مضمونها.

متواصل – مستمر / متقطع CONTINU / DISCONTINU

تقوم السينما على التقطيع؛ فمن جهة تقطع بين الصور الجزئية المتتالية على الفلم، ومن جهة أخرى تقطع بين اللقطات عند التجميع (المونتاج). غير أنها في شكلها الأغلب (السينما السردية التمثيلية – النموذجية) تحاول أن تخفي هذا التقطيع بواسطة الوصلات التي تخفّف الانقطاعات المكانية – الزمنية.

وهناك أشكال أخرى تهدف، بالعكس، إلى الاحتفاظ بهذا التقطيع عن طريقة الفاصل، حيث يمكن، داخل لقطة واحدة، أن تعاكس نظام اللقطة المتطاولة التي تصر على الاستمرارية، بلقطات مصدومة ترمي إلى إحداث

شعور بالتقطيع. وقد عملت السينما التجريبية على الاستمرارية في أقصى حدودها (وارهول Warhol)، أو بالعكس على التقطيع (كوبلكا Kubelka).

انظر c.f. intervalle, transparence

الاستمرارية الحوارية – CONTINUITÉ DIALOGUÉE

هي مرحلة من وضع السيناريو تمثل زمنياً العمل بتفصيل كل مشهد مع ذكر الحوارات.

تضاد – تعاكس – تناقض CONTRASTE

تضاد الكثافة الضوئية (الإنارة) بين المناطق الأكثر إضاءة والأكثر غماقة في صورة ضوئية ما. فالصورة المتضادة تتمتع بإضاءات متضادة جــداً.

عقد القراءة – عقد المطالعة CONTRAT DE LECTURE

جرى استخدام هذا الاصطلاح بالرجوع إلى "كانت" (Kant) الذي كان ينظر إلى العلاقات التي يقيمها العمل الأدبي في وقت معاً مع الموجّه إليه ومع الأدب بمجموعه ويقارنها بالعقد الاجتماعي الذي قال به روسّو (Rousseau). فجمالية التلقي (جوسّ Jauss) والإنفاذية (البراغماتية) تدرسان كيف يجري تسجيل وجه الموجّه إليه في العمل أي كيف يعمل هذا الوجه عن طريق مجموعة من المؤشرات والمراجع، الصريحة أم لا، فيهيء القارئ أو المشاهد لنمط ما من القراءة.

المجال المعاكس (المكمل) القُبالة CONTRECHAMP

طريقة في التقطيع تتبع المجال (الحقل) بالمجال المعاكس له (المضاد) مكانياً. وكثيراً ما يستعمل التجميع بشكل حقل وحقل مضاد لتفليم محادثة وهكذا نرى على التوالي وجه أحد المتحادثين ثم الآخر. ومن المتعارف عليه تقليدياً أن الكاميرا لا يجوز لها أن تجتاز الخط الوهمي الذي يجمع بين الشخصين لكي تعطي النظرات انطباعاً بأنها تتقاطع.

انظـــر 180 **c.f.**

نور معاكس CONTRE-JOUR

يتحقق هذا التأثير بوضع الشخص (أو الشيء) بين الكاميرا ومصدر النور.

تصوير صعودي (أي من أسفل إلى أعلى)–CONTRE-PLONGÉE

انظر angle de prise de vue **c.f.**

نسخة ثانية CONTRETYPE

من أجل أمن النسخة السلبية الأصلية والحفاظ عليها، تعمل لها نسخة ثانية يجري سحب نسخ عنها.

نسخة COPIE

نسخة من الفلم المسحوب عن عنصر موجب أو سالب، في جميع مراحل صنع الفلم. ونسخة مجمّعة من صور ملتقطة، أما النسخة صفر فهي أول نسخة مسحوبة عن الصورة والصوت السلبيين. وأما النسخة المسحوبة

بالتسلسل أو النموذجية فتستخدم في الاستثمار. أما النسخة التلفزيونية فتنتج عن سحب خاص للتفلزة.

وتكون النسخة "اللاوندية" أو "الكستنائية" مخصصة لحفظ ا لصورة بالأبيض والأسود، مخصصة لسحب نسخ عنها.

جسم – جسد CORPS

لقد أدركت السينما دوماً أن الجسم البشري هو الركن الرئيسي للفعل والنشاط وأن تمثيله يمر عبر جسم الممثل وتعابير وجهه، وحركاته التأشيرية وملابسه، إلخ. ولكن تصوير هذا الجسد – انسان السينما العادي – والعلاقة التخيلية مع جسد المشاهد لم يصبحا موضع اهتمام إلا منذ الثمانينيات وظهور أعمال جان لويس شفر (Jean-Louis Schefer). إن التصوير المتميز للجسد في السينما، مفصولاً عن مجرد التشابه، يتكون حالياً كموضوع بحث (نيكول برينيز Nicole Brenez).

انظــر c.f. figure

القطع الصريح COUPE FRANCHE

المقطع الصريح أو المقطع الناشف هو الانتقال من لقطة إلى أخرى دون ارتباط.

ولما كان هذا المقطع بشكل ما يسمى بالتجميع (المونتاج) الناشف، فإنه يتضمن نوعين هما التجميع الناشف العادي (دون تأثير أو فعل) والتجميع الناشف ذو التأثير عندما يكون ثمة انقطاع فظ بين مقطعين. وقد أصبح هذا الشكل من التجميع طريقة ذات قواعد بدءاً من السيتينيات على يد غودار (Godard).

انظــر c.f. cut, punctuation

فلم قصير COURT MÉTRAGE

تقتصر النصوص الرسمية على مقارنة الفلم الطويل (بدءاً من ١٦٠٠ متر) بالفلم القصير الذي طوله أقل من ١٥٩٩ متراً في الشكل النموذجي. وفي الممارسة العملية نميز القصير الذي يدوم أقل من ثلاثين دقيقة، والقصير جداً أي أقل من أربع دقائق (أقل من مئة متر) والمتوسط الطول بين ثلاثين دقيقة وساعة (من ٩٠٠ إلى ١٠٠٠ متر).

والقصير التمتير أو القصير، وثائقي أو تخيلي كثيراً ما يعرض قبل الفلم. وابتداءً من ١٩٤٠ تم وضع برنامج تكميلي إلزامي كجزء أول من حفلة سينمائية بدلاً من برنامج الأفلام المزدوج. حيث كان "قصير" أو عدة "قصار" يقدم بعد الأخبار وقبل "الفلم الكبير". وقد جرت تعديلات على هذا القانون مع مرور الزمن، وفي الأعوام الخمسينية اضطر عدد من المخرجين إلى حشد أنفسهم للدفاع عن الفلم القصير (جماعة الثلاثين). واليوم استعاد الفلم القصير نهوضاً بفضل التلفزة التي تلعب أحياناً دور مكتشف المواهب. إن القصير يتيح لسينمائي ما أن يثبت إمكاناته بطريقة أقل مجازفة مما يستطيع ذلك مع فلم طويل. ولكنه يبقى مطلوباً كشكل كامل الحقوق مثله مثل القصة القصيرة.

تأثير – حظوة – قرض – اعتبار – عناوين CRÉDIT

الكلمة تدل على صفات مقدمة الفلم ثم توسعت بالجمع لتدل على المقدمة ذاتها.

انظر **c.f.** générique

نقد – النقّاد – مجموع النُقّاد CRITIQUE

تدل هذه الكلمة في وقت معاً على فن تقييم عمل ما – النقد – وعلى الحكم المبني على هذا العمل – نقد – وعلى مجموع الأشخاص الذين يتعاطون هذه الممارسة – النقاد –. وقد ظهر نقد السينما أثناء الحرب العالمية الأولى، مع زاوية لويس ديللوك (Louis Delluc) في جريدة باري – ميدي (Paris-Midi).

وتتميز الممارسة النقدية، المكرسة للإعلام وللتقييم وفقاً لبعض المعايير في التذوق الجمالي (الحقيقي، الجميل...)، عن تحليل الأفلام الذي يشرح مسيرة العمل ويعطيه تأويلاً. أما النشاط النقدي فتجري ممارسته بطريقة مختلفة؛ ففي العديد من الحالات يقتصر على دور إعلامي، لا سيما في اليوميات وفي الصحافة غير المتخصصة، بينما يقترب من النقد الفنّي في بعض المجلات المتخصصة.

ونستطيع أن نعتبر أن بعض النقّاد كانوا منظّرين ضمنياً للسينما، مثل أندريه بازن (André Bazin) وبارتيليمي آمنغال (Barthelemy Amengual) وأتى مؤخراً سرج داني (Serge Daney) في فرنسا، وجيمس آجيه (James Agee) في الولايات المتحدة وامبرتو باربارو (Umberto Barbaru) في إيطاليا.

انظـــر c.f. analyse, esthétique

قطع CUT

١ – مرادف للكلمة الفرنسية قطع صريح (coupe franche). وتركيب ناشف أو لصقة (collure)، أو كلمة تعني الانتقال من لقطة إلى أخرى دون فعل ارتباطي (مزج صورتين.... بنقل الواحدة تدريجياً إلى الأخرى...).

٢ – لقطع الأخير (final cut) هو الحق الذي اتخذه بعض المنتجين في إعادة التلاعب مرة أخيرة بالتجميع (المونتاج).

D

دادا – فكرة راسخة – موضوع مفضل DADA

انظر **c.f.** surréalisme

إزاحة عن الإطار – اختلال التأطير DÉCADRAGE

عملية إزاحة عناصر هامة عن المركز وإبعادها إلى حوافي الإطار، وهي عملية مارسها فن الرسم في أواخر القرن التاسع عشر (ديغاس Degas – كايبوت Caillebotte) إنما تمارس حالياً للحصول على توتّر بصري عن طريق اختلال التوازن في الصورة. ويمكن توظيف الإزاحة عن الإطار لحساب عالم الفلم (حيث تضطلع شخصية ما بدور نقطة النظر) أو بقصد الاستطراد ليثبت كخيار للمخرج في السينما الحديثة.

تفكيك DÉCONSTRUCTION

ظهر هذا الاصطلاح الانتقادي عند الفيلسوف جاك ديرّيدا (Jacques Derrida) ثم في نصوص رولان بارتس (Roland Barthes) وجوليا كريستيفا (Julia Kristeva) وهو يدل على طريقة تحليلية تتيح الكشف عن منظومة الاصطلاحات الإيديولوجية والبلاغية التي تدعمها وذلك عن طريق تفكيك عمل ما إلى العناصر التي تكوّنه.

وقد سعت بعض الاتجاهات الأدبية والسينمائية في السبعينيات و"الرواية الجديدة" بوجه خاص، إلى أن تفكك في حكايات تخيلية الفرضيات المسبقة من ثقافية وأسلوبية قائمة على التوهم الواقعي. إن رفض تصوير العالم ككون ثابت ومتجانس ومتواصل كما كان يبدو في القرن التاسع عشر، ونبذ القريب من الحقيقة (المحتمل) والعمق النفساني عند الشخصيات، يؤديان هكذا إلى إثارة الجدل حول النمط السردي.

ويترافق مفهوم التفكيك (أو تفكيك البنية – المعرب) برأي حول الفن الملتزم على أثر "مالارميه" (Mallarmé) والانطباعيين وحول العمل في فن الرسم والأدب (جويس Joyce) في القرن العشرين: فحقيقة الفن هي في ممارسة مادّتــة. والمقصود هو تجاوز رؤية نفعية للخطاب الفني إذ أن موضوع عمل ما ليس سوى الكتابة ذاتها وآلياتها.

ديكور – زخرف DÉCOR

إذا نظرنا إلى الديكور في معناه الواسع كإطار لتخيل المشاهد (انظر كلمة (diégèse) – المعرب) فمن الممكن بناؤه خصّيصاً لتصوير فلم ما أو أن يتواجد قبله، وعند ذلك نتكلم عن ديكورٍ طبيعي سواء تعلق الأمر بتصوير في الخارج أو في الداخل.

تقطيع – قص – تفصيل – سيناريو مقطّع DÉCOUPAGE

١ – إن التقطيع التقني أو "سكريبت"، وثيقة مكتوبة ومقسّمة عموماً إلى أعمدة تمثل صور السيناريو وأصواته لقطة فلقطة، وهو يشكل المرحلة

العليا قبل تصوير الفلم، كما يشكل مرجعاً للفريق التقني. وبحسب المخرجين والموازنات، يكون التقطيع دقيقاً إلى حدّ ما ويمكن أن يتخذ شكل *"ستوري بورد"* (لوحة القصة story board) أو صورة سيناريو.

٢ – إن التقطيع (أو التفصيل)، كمقدمة منهجية للتحليل الفلمي، يرسم بنية الفلم المخرَج وتقطيعه إلى وحدات كبيرة و لقطات ومتتاليات أو تركيبات تعبيرية تبعاً للهدف الذي يرمي إليه المحلل. ويجب عليه من أجل ذلك أن يحدد المعايير التي سيضمن تطبيقها مواءمة العمل.

وفي رأي بازن (Bazin) أن مفهوم التقطيع (أو التفصيل) التقليدي إضافة إلى مفهوم الشفافية يعارض السينما المؤسسة على التجميع (أو التوليف، المونتاج) (إيشنشتاين Esenstein).

انظر **c.f.** analyse, grande syntagmatique

تعريف – وضوح – وضوحية–DÉFINITION

وضوحية الصورة هي جودتها من حيث الوضوح، وهي تتوقف في وقت معاً على جودة الطبقة الحساسة وعلى قدرة الهدف على الانفصال وعلى حجم الصورة.

أما وضوح الصوت فقوامه صفاء تسجيله.

انظر **c.f.** grain

موضح – مبيّن – (توضيح نطقي) DÉICTIQUE

هذا الاصطلاح الألسني يعني مسجّل نقاط النطق (أو أيضاً الحركات – shifters – أو الواصلات – embrayeurs). وهذه عبارة عن عناصر تعمل

في النطق كمرجع يدل على الوضع الذي يتم فيه هذا النطق: فأشكال الفعل، وظروف الزمان والمكان (هنا / هناك – اليوم / غداً) والجوازم والضمائر (أنا / أنت) لا يصبح لها معنى، بل لا ترتدي أهمية راهنة إلا في وضع معين من التواصل.

ولما كانت سيميائية السينما قد سعت إلى بناء نماذجها انطلاقاً من الألسنية فقد لوحظ أن بعض الأساليب البصرية تتقارب مع التوضيحات النطقية، فالنظر إلى الكاميرا، وإشارة الاستحسان أو المفاخرة، والتعليق المبالغ فيه، تبدو وكأنها توثر في وجه متكلم يفترض أنه يتوجه إلى آخر. إن أكثر المنظّرين يعتبرون، مع ذلك، أن السينما لا تعرف الملامح التوضيحية (فالصورة ليست مبنيّة من عناصر سابقة الوجود تنقل إلى وضع راهن) وأنها (أي السينما) تنتج علاماتها النطقية الخاصة بها.

دلالة أصلية – معنى أصلي– DÉNOTATION

هذا الاصطلاح يدل في الألسنية على المعنى الحرفي لكلمة ما، بصرف النظر عن الدلالات الإضافية التي يمكن أن تضاف إليه.

وتتميز الدلالة الأصلية ببعدها المرجعي، وهي في السينما نتاج كودات التشابه البصري والسمعي الذي يتيح للمشاهد أن يتعرف على أشياء هذا العالم وتحديد هويتها خارج كل نظرة ذاتية.

أما السينما التعليمية، مثلها مثل الخطاب العلمي بوجه عام، فتميل إلى صفاء دلالي للصورة لكي لا تشوش رسالتها بمعان ثانوية. وعلاوة عن أن الصورة، وهي مكان لتداعيات الأفكار والتخيل بشكل متميز، يبدو من

المستحيل تخليصها من كل نظرة ذاتية؛ فإن الفكرة القائلة بأن الدلالة الأصلية النقية يمكن وجودها حتى في اللغة هي اليوم موضع جدل شديد.

انظر - **c.f.** sémiologie, significant/signifie.

التخزين القانوني - الإيداع القانوني-DEPOT LÉGAL

صدر في ١٩٤٣ قانون يفرض إيداع نسخة من جميع الأعمال السينمائية في "المكتبة الوطنية" من أجل ضمان حفظها وحمايتها. ثم صدر مرسوم تنفيذي بنقل هذا الإيداع إلى دائرة محفوظات الأفلام التابعة لمركز السينما الوطني.

كرارة - لفّافة (أداة تحلّ شريطاً عن بكرته وتلفه على بكرة أخرى- المعرب) DÉROULANT

لقطة متحركة تحمل نصاً مكتوباً على شريط يمر على الشاشة من أعلى إلى أسفل أو من اليمين إلى اليسار أو بالعكس. وتستطيع الكرارة أن تعرض المقدمة بل وأن تؤدي تعليقاً على فعل ما.

رسم متحرك DESSIN ANIMÉ

انظـــر c.f. animation

رسم على الفلم DESSIN SUR FILM

قوام هذه التقنية التحريكية التي اشتهر بها نورمان ماك لارن (Norman Mac Laren) أنها ترسم وتلوّن وتنحت وتنقش على الفلم بدون كاميرا.

حوار / حواراتي -DIALOGUE/DIALOGUISTE

تتألف الحوارات من النص الملفوظ والمتبادل من قبل من يمثلون الفلم مهما كانت تقنية التسجيل: صوت مباشر أم مزامنة لاحقة أم ترجمه (دبلجة). وكانت الكرتونات في السينما الصامتة تساعد في نقل الحوارات. وفي بعض الحالات تترجم حوارات مكتوبة على الكرتون في الفلم الأصلي، ترجمة شفهية في الترجمات الفلمية ("أطفال طوكيو" Gosses de Tokyo – و- من أوزو d'Ozu – ١٩٣٢).

والحواراتي هو الاختصاصي الذي يأخذ الحوارات على عاتقه عندما لا يضمن كاتب السيناريو ذلك. أما حواراتي الترجمة (الدبلجة) فهو مقتبس يترجم الحوار الأصلي ليطبقه مع حركات شفاه الممثلين.

سجاف (في آلة التصوير)-DIAPHRAGME

أسطوانة مؤلفة من شُفيرات وموضوعة في قلب الشيئية (اي العدسية الموجهة نحو الشيء – المعرب)) كبؤبؤ العين فهو يعاير كمية الضوء التي تطبع الفلم. إن تغيرات فتحته تتيح اللعب بالإنارة بل وبوضوح الصورة؛ ففتحة كبيرة تقلل عمق الحقل (المجال) وتعزل تفصيلاً واضحاً على أرضية (خلفية) مبهمة، بينما يعمل انغلاقها بالعكس عن ذلك، على توسيع منطقة وضوح الصورة وعمق المجال.

انظر c.f. focale, iris

الجو التخيلي – الحيّز التخيلي – الاستكمال التخيلي، جو الفلم (بما فيه من واقع وتخيل مختلف باختلاف المشاهدين) DIÉGÉSE

هذه الكلمة اليونانية الأصل (diégésis) والتي تعني السرد كانت معاكسة في رأي أفلاطون وأرسطو لكلمة (mimesis) التي كانت تعني التقليد. وبعدما سقطت من الاستعمال أعاد إيتيين سوريو (Etienne Souriau) استعمالها في الفلامة في الخمسينيات.

و"*الديجيز*" (diégése) هي العالم التخيلي الذي يتصوره القارئ أو المشاهد انطلاقاً من معطيات الفلم: كالمعطيات المكانية – الزمنية، والشخصيات، والمنطق السردي المحدد ضمن فن يعتمد على ما يشبه الواقع وعلى قواعد جمالية. وهذا العالم التخيلي، ولأننا نتصوره في أكثر الأحيان على صورة عالمنا (سواء مثّل عالم الأمس أم مثل عالم الغد) يتمتع بتأثير الواقع الذي يؤدي إلى اعتقاد المشاهد فيه وانضمامه إليه وفي السينما أكثر منه في الأدب، بسبب غنى العاني الفلمي بمؤشرات الواقع: من حركة وعمق المجال والتشابه البصري والصوتي.

وفي نطاق السردانية الأدبية، يستعمل جيرار جينيت (Gérard Genette) كلمة (diégése) في معناها الأول ويذكّر بأن ميدان اللفظ (lexis) (أسلوب القول بالمقارنة مع الكلمة (logos) أو ما يقال) ينقسم إلى تقليد أو إيماء (mimésis) وسرد (diégésis). فالمسرح فن إيمائي (حيث أن الأشخاص يظهرون الأفعال ويلفظون الحوارات) بينما البيان (أو الحديث أو القصة) (أو ما يسميه أفلاطون الملحمة) فهو فن خليط: إنه "ديجيتي" في أكثر الأحيان عندما يروي سارد الأفعال مع إدخالات قصيرة من الإيماءات (mimésis)، عندما يترك الكلام إلى الشخصيات.

ويرى السردانيون الذين يستلهمون هذه النظرية، أن السينما مصممة هي أيضاً كفن مختلط لا سيما وأنه على مستوى أول من التبيان (تمثيل الأفعال) ينطبق نظام سردي على مستوى التفليم والتجميع (أو التوليف، المونتاج)، أي خطاب يُنتجه المرجع الذي يتلو القصة، والذي هو مبدع صور كبير (كما يقول لافّي Laffay) أو سرّاد عظيم (غودرو Goudreault).

انظر c.f. réalisme

من جو الفلم – من حيز الفلم – استكمال تخيلي – مفروض على التخيل DIÉGÉTIQUE, DIEGETISÉ

لما كان الاستكمال التخيلي (لدى القارئ أو المشاهد – المعرب) يشكّل عالمَ التخيل فإن ما ينتسب إلى هذا العالم المتخيَّل يدعى "تخيلي" أي "من داخل التخيل"، وما هو خارج عنه يسمى لا تخيلي (أي من خارج التخيل – المعرب). في حين أن أخذ الصور وتضبيط الصورة، أخذاً وتضبيطاً خاصين ﴿(غطسة قوية مثلاً – أي تصوير سريع من أعلى إلى أسفل – المعرب – أو إطار مترجرج)﴾ يقال أنهما مفروضان على التخيل، بينما أنهما عندما يبدوان موضوعين لحساب شخص ما أي لحساب الوضع التخيلي (نظرة شخص وحالته الجسمانية)، بدلاً من إرجاع المشاهد إلى السرد.

وإلى هذا التمييز الأساسي على صعيد السرد، تضاف مقارنة أساسية تتعلق بصوت السارد، فيكون شبه تخيلي إذا كان السارد أيضاً شخصية من ضمن جو الفلم (ساردو "*الكازينو*" لمارتن سكورسز (Martin Scorsese) ١٩٩٥، الذين يتحدث أحدهم مع ذلك من العالم الآخر، مثل سارد صنست

بوليفار (Sunset Boulevard) لبيلي ولدر Billy Wilder ١٩٥٠ – ويكون خارجاً عن عالم الفلم (أو خارجاً عن التخيل) إذا لم يظهر فيه (كما هو صوت التعليق في فلم "*عصر البراءة*" (The Age of Innocence) لسكورسز (Scorsese) ١٩٩٣).

انظر– c.f. discours, over, son.

رقمي – DIGITAL

نشر – بث – توزيع – تغشّي – DIFFUSION

١ – تخفيف وضوح الصورة (تغشّيها) عند سحبها عن طريق مرشّحات أو مختلف المواد التي توضع أمام النوّارات (قماش التول لفلم "الامبراطورة الحمراء"(L'Imperatrice rouge) عام ١٩٣٤ لجوزيف فون ستيرنبرغ (Josef von Sternberg).

٢ – نشر فلم في السينما أو التلفزيون أو في كاسيتات فيديو أو DVD.

خطاب – خطبة – حديث – كلام–DISCOURS

الخطاب أصلاً هو التعبير عن الفكر بواسطة الكلام الشفهي في شكله الآني، بعكس اللغة. وقد أصبحت السينما موضع دراسة عندما وسّعت السيميائية مفهوم الخطاب (language) ليشمل كل نمط من الإنتاجات الاجتماعية التي تولّد معنى (هكذا درس بارتس (Barthes) خطاب الزيّ).

ويستعمل الألسني إميل بنفينست (Emile Benveniste) كلمة خطاب كضد لكلمة الحكاية (أو القصة). وهو يميّز الخطاب بوجود علامات بيانية (البيانيات) مفترضاً شخصاً يتحدث إلى المخاطَب (مرسل إليه)، بينما الحديث

أو القصة هو الدرجة صفر من التحدث؛ فكل شيء يمر كما لو أن الأحداث تروى من ذاتها، دون أحد يرويها، والحال أن كل نص مكتوب أو فلمي، سواء كان توهمياً أو وثائقياً، إنما ينظّمه شخص ما بخلاف الواقع "الذي لا ينطقه أحد" (متز Metz)، حتى لو كانت آثار الجهاز الحاكي مخفية؛ فليست الحقيقة أبداً هي ما نراه، بل خطاب منطوق عن الحقيقة. وهكذا نستطيع القول أن الخطاب إذا لم يكن دائماً من نوع الحديث، فإن الحديث، من جهته يكون دائماً خطاباً ولكنه خطاب مقنّع إلى حد ما. إن السينما التقليدية والأشكال الواقعية تمحو دائماً الآثار الاستدلالية بينما السينما الحديثة تعلنها.

انظر -.c.f. transparence

مثالي – استدلالي (منطقي غير حدسي) – استطرادي–**DISCURSIF**

انظر–c.f. discours

جهاز – عُدّة DISPOSITIF

تتكوّن العدة السينمائية من القاعة (أو الصالة) والشاشة وغرفة الإسقاط الواقعة وراء ظهر المشاهدين وتُسقط الفلم من فوق رؤوسهم.

ومن هذا التنظيم المادي للإسقاط (أو العرض) – أو "الجهاز الأساسي" (بودري Baudry) الذي لا بد وأن يذكّرنا بمغارة أفلاطون، تنجم تأثيرات على مستوى تلقي الفلم من قبل مشاهديه. فظلمة القاعة وعدم تحرك المشاهد والانطباع بالواقعية الذي تنتجه الحركة (متز Metz) والتماهي الأولي مع عين الكاميرا، كل هذا يؤدي إلى حالة نفسية خاصة جداً، قريبة من الحلم كما صوّرته النظرية الفرويدية ويفسّر الافتتان والتماهي الشديد اللذين تحدثهما السينما.

إقصاء – إبعاد – إيجاد مسافة–DISTANCIATION

إن ضرورة مسافة بين عمل ما والمرسل إليه، فكرة تنشرها نظرية الفن بانتظام في القرن العشرين. ويرى الشكلانيون الذين يفضلون تجديد الأشكال أن العمل الفني يحدث هذه المسافة "*بغرابته*"، وهذه الكلمة التي تغطي الغرابة وطابع ما هو غريب بعكس صفة اليومي (أي المألوف – المعرب).

ومن خلال منظور إيديولوجي، يعرّف برتول بريخت (Bertolt Brecht) مفهوم الإبعاد (ترك مسافة – المعرب) الذي تتأسس عليه نظريته في المسرح الملحمي: "إن عرضاً متباعداً يشكل تجديداً إنتاجياً يتيح التعرّف على الشيء المجدّد ولكنه في الوقت نفسه يجعله غريباً". أما عدة العرض، التي يؤكد على طابعها المصطنع، فتعمل على تفادي كل التصاق من قبل المشاهد، كل التصاق يمكن أن يصبح مؤسساً على الانفصال والتماهي لكي يؤدي، بعكس ذلك، إلى التفكّر وإلى إيقاظ النشاط الذهني. إن هذه المسافة الحرجة تُطرح هنا كسابقة لإدراك الوضع الاجتماعي – السياسي.

توزيع – DISTRIBUTION

١ – يبدو التوزيع كمرحلة وسيطة بين الإنتاج والاستثمار في القاعات. فدار التوزيع تشتري الفلم من المنتج لفترة معيّنة وتتكفل بتأمين تقدمه وإدارته. والمطلوب هو سحب النُسخ وتخزينها وصيانتها بغية تأجيرها إلى مستثمر يضمن نشرها.

٢ – وتدل الكلمة أيضاً على عمليات توزيع الأدوار ومن ثم تدل من باب التوسع على من يؤدون الفلم.

فلم ثقافي – فلم وثائقي – موثّق–DOCUMENTAIRE

التمييز بين الوثائقي (الثقافي) والخيالي قائم منذ نشوء السينما والفهارس الأولى لشركات التوزيع. والمتعارف عليه أن الفلم الوثائقي يعيدنا إلى الواقع ويستعيد مظهره؛ سواء كان تقريرياً (reportage) أو فلماً فنياً أو فلماً علمياً؛ فهو يرتدي في أكثر الأحيان طابعاً تعليمياً وإعلامياً يعرض الأشياء والعالم كما هم.

غير أن الخيال يمثل أيضاً شيئاً واقعاً؛ فمن فلم إلى فلم نستطيع مثلاً أن نلحظ تحولات مدينة. أما في الفلم الوثائقي فإن اختيار ما هو معروض وما هو مُجمّع، وكتابة السيناريو والإخراج حتى في الحدود الدنيا، تستبعدان الاعتقاد في تصور واقع خام (وماذا نقول عن فلاهرتي (Flaherty) الذي صور للمرة الثانية فلمه "*نانوك الاسكيمي*" (Nanouk l'esquimau) عام ١٩٢٢، لأن فلمه احترق؟).

ويسير التفكير حول السينما الوثائقية في اتجاهين: فإما أن نسعى إلى تعريف الميزات الداخلية التي تميزها عن الخيالية ولكن كثرة الأشكال الوثائقية في قلب تاريخ السينما تسهم في إبهام التعريف لأن الحدود ليست كتيمة. وإما أن نتناول المسألة بتعابير استقبالية وهذا هو طريق الإنفاذية – السيميائية (sémio-pragmatique) (أودن – Odin) التي تحاول أن تعيّن أية فرائض أصولية للقراءة تجعل المشاهد يتبنّى نمطاً من القراءة يميل به إلى الوثائقية أكثر منه إلى الخيالية.

عقيدة – مبدأ DOGME

في ١٩٩٥ وقّع لارس فون ترير (Lars von Trier) وتوماس فنتربرغ (Thomas Vinterberg) نوعاً من بيان دعياه "تذر العفة" ترمي قواعدها إلى تجريد السينما من كل اعتبار جمالي: تصوير في الخارج دون إنارة ولا مصفاة، صوت مباشر، كاميرا محمولة (على الكتف)، اختيار القياس ٣٥ مم، حديث مجرد من أي حركة ملفتة ودون حذف أو إيجاز، وكان الفلمان الأولان اللذان أنتجا في هذا المجال؛ فلم *"الأغبياء"* (Les Idiots) أنتجه فون ترير (Von Trier) و *"فستن"* (Festen) أنتجه فنتربرغ.

عَرَبَة DOLLY

عربة تم صنعها في الأربعينيات وهي كثيرة الاستعمال في الكوميديات الموسيقية. إنها عبارة عن عربة معها رافعة صغيرة تحمل عامل التشغيل وتتيح القيام بتحريكات أفقية أو بتضبيطات عمودية.

ترجمة (دبلجة) DOUBLAGE

والترجمة عبارة عن تبديل حوار أصلي بترجمته إلى لغة أخرى.

في مرحلة أولى تتم ترجمة الأقوال من قبل حواراتي مختص بالترجمة (الدبلجة)، يستكشف الكلمات الأنسب لحركات الشفاه، ثم يأتي الممثلون، تساعدهم زمرة الإيقاع في أسفل الشاشة، وينطقون الحوارات مجتهدين كل الاجتهاد لجعل حركات شفاههم تتطابق مع حركات شفاه ممثلي الفلم.

دراما – مسرحية DRAME

منذ بدايات السينما وهذا الاصطلاح يستعمل كضد لكلمة كوميديا ولكلمة وثائقية. بغية تصريف عمل مثير للعواطف تتواجه فيه شخصيات مسجلة ضمن إطار واقعي. ويتفرّع هذا الفن إلى دراما تاريخية (*"سانسو"* Senso – لفسكونتي – Visconti – ١٩٥٤) ودراما (إنسانية) أو عاطفية، ودراما نفسانية ("طلع النهار" – Le jour se lève – لكارنيه Carné – ١٩٣٩) ودراما اجتماعية _"أجمل أعوام حياتنا" Les plus belle années de notre vie – لولر – ١٩٤٦) وميلودراما أو "مشجاة" ("سراب الحياة" Mirage de la vie – لدوغلاس سرك Douglas Sirk – ١٩٥٨) وكوميديا درامية (إلى أحبابنا – A nos amours – لبيالات (Pialat) – ١٩٨٣).

"درايف إن" "مرآب سينما" (ادخل بسيارتك – حرفياً) DRIVE-IN

سينما في الهواء الطلق حيث تشاهد العرض دون أن تغادر سيارتك وتأكل وأنت فيها. وقد حظيت هذه السينمات بشغف كبير خلال الخمسينيات في أميركا الشمالية – ويسميهاأهل كيبك (كندا) "المرائب – السينمائية".

حقوق المؤلف DROITS D'AUTEUR

كتكملة للحق الأدبي الذي تضمنه الملكية الفنّية، ثمة حقوق مالية لمختلف صانعي الفلم – من كاتب السيناريو والحواراتي إلى المخرج والمؤلف الموسيقي – لدى مختلف استخدامات عملهم، بدءاً من بيوعات الفلم بمجموعه إلى استثمارات النص أو شريط الصوت.

فيديو رقمي– DV (DIGITAL VIDEO)

انظر –c.f. caméra vidéo

اضطراب السرد – اضطراب سردي – عسر سردي–DYSNARRATIF

هذا الاصطلاح استعمله أصلاً آلن روب – غريليه (Alain Robbe-Grillet) في نطاق "الرواية الجديدة"، لكي يصف به شكل أحاديثه أو رواياته أو أفلامه. إنه يدل على تنازع البيان مع ذاته بقصد الانقطاع عن توهم الواقعية الذي يحكم الأدب والسينما الواقعية ("التوهم المرجعي") وتأكيد أولوية الكتابة، العمل العاني، على تصوّر العالم. إنه يبرز كواحد من أشكال السينما الحديثة.

وأمام خطاب عسير السرد، وبالتالي مُخيّب بطبيعته، يجب على القارئ أو المشاهد أن يعيد تحديد علاقته بالنص، إذ أن تحكّم ا لخطاب وثغراته وغياب تتابع الأفعال ومنطقها، أمور يستحيل تناولها مع طريقة في القراءة تدفع نحو التوهم، فـ *"الرجل الذي يكذب"* (L'Homme qui ment) (١٩٦٨) لروب – غريليه (Robbe – Grillet) يرى سارده يعدل خطاباته باستمرار، بحيث لا نعود نعلم أين الحقيقة؛ ولكن الحقيقة، بالتأكيد، لا علاقة لها بالتوهم.

انظر –c.f. déconstruction, moderne

* * *

E

سلّم اللقطات ÉCHELLE DES PLANS

من المفترض في سلّم اللقطات أن يعرّفنا بمسافة الكاميرا إلى الموضوع المفلّم، فالفراسة تقريبية وتطرح أحياناً قضايا محسوسة صعبٌ حلّها. وكذلك المصطلحات المستعملة لتدل على حجوم اللقطات فهي متغيّرة إلى حد ما.

أما من وجهة نظر الديكور، فإننا نميّز عموماً اللقطة العامة (أو لقطة مجموعة كبيرة) التي تمثل مجالاً واسعاً جداً، مجالاً طبيعياً (يكون تقليدياً في أفلام الوسترن أي أفلام الرواد ورعاة البقر في أميريكا)، واللقطة الإجمالية التي تغطّي مجموع الديكور المشيّد واللقطة شبه الإجمالية التي لا تصور إلا جزءاً منه.

وفيما يتعلق بالأشخاص، فإن اللقطة المتوسطة تتناول القامة كلها (من الرأس إلى القدمين)، واللقطة الأميركية حتى منتصف الفخذ، واللقطة المُقرّبة تكون على مستوى القامة أو الصدر، واللقطة المضخمة على مستوى العنق. أما اللقطة المضخمة جداً فتعزل قسماً من الوجه (العينين أو الفم...) بينما المُدرج أو المعترض (insert) يدل أكثر ما يكون على لقطة مضخمة لشيء (علماً أن الإنكليزي يميز بين "غلّق" للوجوه (close up) (أي إجعل الصورة تملأ إطارها – المعرب) و "أدرج" (insert) للأشياء.

وانطلاقاً من هذه المدوّنة للاصطلاحات، نستطيع أن نتخيل الصعوبة الكبرى، لدى لقطة لشخص تطال قامته ولكن إطار الصورة يقطع الرأس، أو الترددات فيما يتعلق بمدى الفسحة المصورة.

إنارة ÉCLAIRAGE

لدى القيام بالتصوير، ينظم مدير التصوير مصادر الإنارة، كداخلية وكخارجية بحيث يحصل على التأثير الذي يطلبه المخرج؛ إنارة شَعشَع أو بالعكس إنارة متضادة، إنارة تضفي جوّاً شجياً على المشهد أو تبدو طبيعية.

ولأسباب اقتصادية وإيديولوجية معاً فضلت بعض الحركات كالواقعية الجديدة والموجة الجديدة أن تلجأ إلى مصادر تنوير طبيعية.

قصة منفجرة – قصة متشعبة –ÉCLATÉ (RÉCIT)

يتحدثون عن قصة منفجرة أو متشعبة عندما تتفرع الحبكة السردية ويُجرى تتبع متناوب لأفعال عدة مجموعات من الشخصيات. مثل *"القَطعات القصيرة"* (short cuts) لدى روبير آلتمان (Robert Altman) عام ١٩٩٣ – أو *"تنبيرات صغيرة مع الأموات"* (Petits arrangements avec les morts) لدى باسكال فيرّان (Pascale Ferran)، إنها تشكل أمثلة جيدة عن مثل هذه السيناريوهات المعقدة.

شاشة ÉCRAN

الشاشة مساحة بيضاء مسطحة تعكس النور ويجري عليها إسقاط الصورة الفلمية، ويمكن أن تتكون من مواد مختلفة وذات أشكال متنوعة (شاشة منحنية أو شاشة نصف كروية أو شاشة ثلاثية إلخ).

تأثير – أثر – فعل – نتيجة – مؤثر–EFFET

هذه الكلمة العامة جداً، تدل على كل أسلوب بارز يرمي إلى الحصول على استجابة انفعالية لدى المشاهد. وسواء كان الفعل (أو التأثير) بصرياً أو سمعياً فيمكن إنتاجه (إحداثه) بواسطة الإنارة (مثلاً، نور مأساوي يحدد بوضوح مناطق عانية) أو بواسطة الإخراج أو بواسطة التجميع (أو التوليف – المونتاج) (ويمكن الحصول أيضاً على التأثير عن طريق انقطاع فجائي بصري أو صوتي أو بالعكس إحداث تأثير ارتباطي بواسطة طريقة بصرية).

انظر– c.f. coupe franche, ponctuation.

تأثير ارتباطي – شعور بالترابط–EFFET DE LIAISON

نطلق تسمية تأثيرات ارتباطية أو تأثيرات ضوئية (أو بصرية) على جميع أساليب التجميع (أو التوليف – المونتاج) التي تسمح بوصل لقطتين أو مقطعين بغير قَطْع صريح كعمليات المزج (مزج انفتاحي أو فتح تدريجي، مزج إلى الأسود، أو تسويد تدريجي، مزج متسلسل أو حلول صورة تدريجياً مكان أخرى) – أو بواسطة الجنيحات (أو الساترات) أو بواسطة تكرار فتح القزحية وإغلاقها.

غير أن التأثيرات الارتباطية لا يتم تحقيقها دائماً عند التجميع فهناك الاستحوار المفتول أو "الفتل" الذي يتم الحصول عليه بواسطة حركة من الكاميرا.

انظر– c.f. effets spéciaux, ponctuation, segmentation, trucage.

تأثير واقعي / تأثيرفعلي أو حقيقي EFFET DE RÉALITÉ/EFFET DE RÉEL

إن المقارنة بين التأثير الواقعي والتأثير الفعلي (أو الحقيقي) قد وردت في التيار النقدي للتفكيك (déconstruction) خلال السبعينيات (ديّريدا Derrida) (أودار Oudart).

فالتأثير الواقعي يدل على التأثير الناتج عن كودات التشابه في كل صورة تصويرية، مهما كانت درجة التشابه التي تقيمها مع الواقع.

وتأثير الواقع الفعلي يدل على الاعتقاد الذي توله عند المشاهد أنماطُ التصوير التي تبدو في الصورة. وهي أنماط منبثقة من عصر النهضة (وخاصة المنظوراتية) وهذه الأنماط التصويرية التي تعتمد على درجة قوية من التشابه (تصوير مشابه

جداً لعالمنا) تحمل المُشاهد على الشعور بوجود فعلي إذ أنه يفكر بأن ما يراه له مرجع في الواقع الحقيقي وبأن العالم "يعمل" تماماً كما تعرض عليه الصورة أو الفلم؛ إنه يؤمن، لا يتوهم ما يراه، بل بصحة حديثه عن العالم.

وقد سعت سينما الأعوام السبعينية، من غودار (Godard) إلى الأخوة تافياني (Taviani) لأسباب إيديولوجية، إلى إزالة تأثير الواقع الفعلي هذا.

تأثير توهمي – فعل التوهم – إيهامي-EFFET-FICTION

التأثير التوهمي، كما يعرضه متز (Metz) (١٩٧٥) يدل على الحالة الطيفية القريبة، معاً، من الحلم ومن أحلام اليقظة ومن الإدراك الحقيقي الذي يميز تلقي الأفلام السردية التقليدية، المبنية على انطباع قوي بالواقع وعلى منطق سردي واقعي وزوال العلامات السردية.

مؤثر كوليشوف EFFET KOULECHOV

قام الروسي ليف كوليشوف (Lev Koulechov) خلال العشرينات بتجربة مشهورة ولكنها لم يبق منها أي دليل مقنع. حيث تم لصق لقطة واحدة للممثل موسجوكين إلى ثلاث صور تمثل على التوالي طاولة مغطاة بالأطعمة (أو صحن من الحساء وقد ارتفع منه البخار) وصورة إمرأة عارية ورجل أو طفل يبدون أمواتاً. ويبدو أن المشاهدين عندما واجهوا هذا التجميع (أو التوليف، المونتاج) لاحظوا عند الممثل تعبيرات مختلفة؛ الجوع والشهوة والحزن. وكان الغرض من هذه التجربة أن تبرهن أن صورة ما ليس لها معنى في حد ذاتها، ولكن وضعها في سياق ما بواسطة التجميع (المونتاج) هو الذي يأتي بالدلالة (المعنى): إنها تدخل في سجل التفكير الذي فكره الشكلانيون الروس حول الطابع المنتج الذي يرتديه التجميع (المونتاج) ومفهوم السينما كلغة.

انظر- c.f. langage, mpntage.

تأثير إبصاري- EFFET OPTIQUE

انظر- c.f. effet de liaison.

"فعل في"- EFFET PHI

تقوم السينما على إسقاط صور جزئية مثبتة مفصولة فيما بينها بسواد وبسرعة ٢٤ صورة في الثانية. والحال أننا نلمح حركة مستمرة لامتناهية من الصور. وقد جرى زمناً طويلاً تفسير هذه الظاهرة بخاصية فيسيولوجية صرف هي فترة بقاء للصورة على شبكية العين، قبل أن يلاحظوا أن الصور المتخلّفة (بعد زوال المؤثر) لا تستطيع في أي حال أن تنتج تأثيراً حركياً، بل

بالعكس خليطاً مشوشاً من الصور. وقد اعتبر نفسانيو "المدرسة الصيغية" (école gestaltiste) هذا التأثير البصري الذي يجعلنا نرى حركة ظاهرة (سموها "فعل في"). بأنها ناجمة عن المحرّضات البصرية التي ينتجها تنقّل الصور الذي يتيح لخلايا قشرة الدماغ البصرية أن تفسّر هذه الفروقات كحركة.

مؤثرات خاصة-EFFETS SPÉCIAUX

بعد أن كانت هذه المؤثرات الخاصة تسمى سابقاً بالخدع، أصبحت اليوم تدل على جميع الأساليب التي تتيح إنتاج صورة لا واقعية. والمؤثرات الخاصة القديمة قدم السينما ذاتها، تظهر عند لوميير (Lumière) (الجدار الذي هدمناه لتوّنا ويعود فيبنى في طرفة عين عن طريق عكس اتجاه الفلم) وعند ميلييس (Melies) الذي اخترع الساترات والمزجات (التدرجية) والمسرّعات... نجد السينما عند نشوئها تدمجها في فنّ "الأفلام ذات الخدع".

فالمؤثرات الخاصة الصوتية تنجم عن إعادة التركيب والتسجيل والتصفية والمزامنة اللاحقة والمزج (mixage).

أما المؤثرات البصريّة فيمكن أن تحدث:

- في أعمال فنّ تصوير المشاهد وفي الديكورات: من المصغّرات (maquettes) والساترة / الساترة المعاكسة، وتحريك الكاميرا "المتّي" (matte).
- عند التصوير: تشويهات بصرياتية، تصوير بطيء، تصوير مسرّع، عكس الاتجاه، طبع على مطبوع.
- عند السحب: توقف على صورة، مجاوَرة الصور (*splitscreen*) تسريع أو تبطيء.

- أثناء التطهير، من أجل التأثيرات الارتباطية: مزج تدريجي، جنيحات، مؤثرات قزحية...

حذف - إيجاز - إضمار - نقص-ELLIPSE

يدل هذا التعبير المستعمل في السردانية على قفزة في الزمن التخيلي (للقصة): وهكذا ينتقل الحديث من عمل إلى آخر، من زمن إلى آخر وفي أحيان كثيرة من مكان إلى آخر، بانتظار أن يملأ المشاهد هذا النقص الذي لا يكون دائماً قابلاً للقياس. وهذا هو حال أكثر القصص التي يكون فيها الزمن التخيلي أطول من زمن القراءة أو من زمن الإسقاط، أي زمن السرد.

ويمكن للنقص أن يحدث على مستوى المتتالية (حسب رأي متز) أو بين المتتاليات، مربوطاً أحياناً بكرتونة تشير إلى الزمن الذي مضى. وهكذا نستطيع أن نلغي زمناً لا يستحق المشاهدة لنحتفظ بالأحداث العانية، وأن نقصّ "كالمراقبة" فنحذف مشهداً ما مع الإيحاء بمضمونه الذي لا يمكن عرضه (مع العناق من فلم *نزهة ريفية*" لرينوار ١٩٣٦) ("Une partie de campagne" – de Renoir).

إن معالجة النقص (أو الحذف) صفة مميزة لبعض الفنون السينمائية؛ فالفلم "الأسود" يستعمل هذه الطريقة ليثير التوتر والقلق ويُبقي المشاهد في حالة الترقّب. وتستعمل السينما التقليدية وصلات لتخفي النواقص وتخلق شعوراً بالاستمرارية بينما سينما الستينيات تلعب بطريقة استطرادية ومتباعدة على هذا الاصطلاح السردي.

انظر-c.f. saute

استعمال – استخدام – توظيف–EMPLOI

التوظيف هو الدور المعهود به إلى ممثل: بعضهم يستخدم لنوع من العمل بسبب جسمه أو طبعه (الفتى الأول – المرأة المغوية – النادل السيّئ...). وقد يستخدم مخرج ممثلاً بعكس صفاته لكي ينقطع عن عادته في المقامرة، فيستغل عنده مزايا لم تكن موضع شك. وهكذا يجري استخدام الهازلين أحياناً في أدوار مأساوية ﴿بورفيل (Bourvil) في *الدائرة الحمراء*" لجان بيير ملفيل (Jean-Pierre Melville) عام ١٩٧٠ – وكولوش في *تشاو*" (Tchao) *وبانتن* (Pantin) لكلودبيرّي (Claude Berri)– عام ١٩٨٣﴾.

خطاب – بيان – تبيين – نطق–ÉNONCIATION

الخطاب في الألسنية هو العمل الفردي باستعمال اللسان الذي ينتج خطاباً (أو نطقاً أو كلاماً) فيه شخص "أنا" يتوجه إلى شخص "أنت". أما الأشكال الخارجية فشتى، من الخطاب الشفهي (الكلام) الذي يتيح إمكانية الجواب؛ إلى النص الأدبي الذي ينفي الجواب عملياً.

وهذه الكلمة، التي يستعملها في السينما أولئك المنظّرون المتحذّرون من السيميائية بمعنى الخطاب الفلمي، تعرضت في كثير من الأحيان للنقد لا سيّما وأن السينما ليست لغة بل خطاب (انظر Metz). بل إن دولوز (Deleuze) يؤكد أن الفلم *قابل للتبيين* وليس بياناً.

إلا أنه مهما كانت الكلمة التي نستعملها (وكان ألبر لافّي (Albert Laffy) يتحدث عن رسام أو مبدع صور عظيم منذ العام ١٩٦٤) فإن الفلم خطاب صنعه أحدهم لأحدهم، خلافاً للناس الذين لا يبوحون بما عندهم.

وتجنّباً لكل مظهر إنساني واحتراماً لمصادر النص الفلمي المتعددة، نستعمل عبارة "الجهة المتكلمة" للإشارة إلى البؤرة الافتراضية لإنتاج النص؛

و"الجهة المتكلمة" هذه تختار أن تعلن وجودها في الفلم أو أن تخفيه. ولكنها تظهر في سلسلة كاملة من الأساليب:

-نظرات – الكاميرا والتعليقات والتوجهات إلى المشاهد من قبل المخرج (هتشكوك عندما يظهر في افلامه) أو من قبل الشخصيات (بلموندو (Belmondo) وهو يسألنا ماذا نحب في فلم *"اللهاث"* لغودار – ١٩٥٩؛

-الآراء الموضوعية غير الواقعية، التي يستحيل تخيلها، وزوايا التصوير المدهشة، وتضبيطات الصور غير المفهومة والمؤثرات القوية جداً؛ أي كل ما يدعنا نلحظ الأسلوب؛

-قابلية الاستبطان، الاستشهادات من أفلام أخرى، والتي تشير إلى علاقة خاصة للنص مع النصوص الأخرى؛

-وهناك أسلوب أخير أصبح تقاليدياً كلياً لا يُلحظ كأسلوب خطابي (طبعاً إلا في فلم *أبّهة آل امبرسون*" *(La Splendeur des Amberson)* – *١٩٤٢* حيث يقدم ولز (Walles) نفسه إلينا "اسمي أورسون ولز" (My name is Orson Welles)؛ والمقصود هو مقدمة الفلم التي تعلن صنع الفلم.

وإذا كانت السينما التقليدية تمحو آثار البيان (الإعلان) لكي لا تؤذي نظام الانصياع للتوهم، فإن السينما الحديثة، أي الأفلام اللاسردية أو التجريبية تعلن في كثير من الأحيان جهازها الخطابي.

انظر –**c.f.** déictique, discours/récit, transparence.

ENRGISTREMENT– تسجيل

هذه الكلمة تدل معاً على عملية تسجيل صور وأصوات على حامل بقصد حفظها وتجديد إنتاجها كما تدل على الحامل ذاته.

ÉPISODE–مشهد – حادثة – فصل – حلقة

c.f. film à épisodes, séquence par épisodes.–**انظر**

ÉPOPÉE– ملحمة

يمكن تعريف الملحمة، مهما كان العصر ووسيلة التعبير المستعملة بأنها قصة تروي أعمال بطل مثالي يمثّل جماعة واسعة، ضمن وضع تاريخي معتبر حقيقياً. وهي قصة رمزية وأنيقة تزخر بوجوه البلاغة على لحمة من الأحداث الحقيقية ولذا فهي تثير العواطف الجمعية.

أما في السينما فهي تتطابق في أكثر الأحيان مع مشاريع وطنية! وهذا حال "*مولد أمة*" لـــ"غريفيث" (Griffith) عام ١٩١٥ وحال "*فلم ١٨٦٠*" لبلازيتي (Blasetti) عام ١٩٣٣ أو "الكســـندر نيفـــســـكي" لإيـــشنـــشتاين ("Alexandre Nevski", d'Eisenstein) (عام ١٩٣٨).

ESTABLISHING SHOT–عرض تمهيدي

- في السينما التقليدية برنامج واسع إلى حد ما، هو نوع من مخطط لما سيُعرض ويكون في كثير من الأحيان في بداية حفلة كما أنه مرجع للمخططات المزدحمة لكي يطلع المشاهد على كامل الفترة وهكذا يكون على علم بمجموع الوضع.

علم الجمال – جماليّة–ESTHÉTIQUE

علم الجمال هو فرع الفلسفة الذي تم إبداعه في منتصف القرن الثامن عشر، وهدفه تحديد جوهر "الجمال" وطرح قضايا الإبداع الفني والحكم المبنى على التذوق. وينقسم هذا العلم اليوم إلى عدد كبير من التناولات: علوم الفن – اجتماعية الفن – التحليل النفسي للفن – السيميائية، إلخ.

وليس هناك جمالية تكونت للسينما، بل نقاشات ذات طبيعة جمالية دارت، منذ بداياتها، حول قضايا كبرى. وقد أدى مكان السينما بين الفنون (المسرح والرسم والموسيقى) ومسألة خصوصيتها إلى عدد كبير من الكتابات النظرية، فإمكانية وجود مذهب شعري للسينما – نظرية الإبداع السينمائي – تستمر مناقشتها مع تعارض ما بين شاعريات واقعية وشكلانية.

وفي استعمال أكثر محدودية، سيجري الحديث عن جمالية رومنطيقية وعن جمالية الشفافية بالنسبة للسينما التقليدية أو عن جمالية هذا المخرج أو ذاك: فالمقصود هو مجموع المبادئ التي تنظم حركة أو عملاً.

جمالية التلقّي–ESTHÉTIQUE DE LA RÉCEPTION

تطرح جمالية التلقي (جوس Jauss – ١٩٧٨) مسألتي وظيفة الأدب وعلاقتنا مع النصوص القديمة. ويحتل وجهُ من وُجّه إليه العمل مكاناً مركزياً فيهما؛ فتقبّل نصٍّ ما إنما تغذّيه تجربة النصوص التي سبقته مما يخلق عملية انتظاره. وفوق هذا فإن تملّك العمل من قبل متلقيه يعدّل معناه مع السياق بحيث أن التأدية تتم تبعاً لفسحة زمنية معينة.

c.f. contrat de lecture, horizon d'attente, pragmatique, transtextualité. –**انظر**

عايَرَ ÉTALONNER

المعايرة عبارة عن تنسيق الأنوار والألوان، لقطة فلقطة، عند السحب انطلاقاً من شريط معياري.

تجريبي EXPERIMENTAL

إن هذا الاصطلاح يقاطع، في فترة أولى، مفهوم الطليعة السينمائية، أي الحركات الفنية الكبيرة في السينما الصامتة الأوروبية. ولكنه يستعمل اليوم ليدل على نمط من السينما يستجيب لعدد من المعايير (نوغز Noguez). فالأفلام المصممة كروائع فنية تخرج عن الدائرة الصناعية والتجارية في الإخراج والتوزيع. وهي في أغلبها غير سردية، إنها لا ترمي إلى التسلية؛ وأخيراً تطرح النقاش حول التصوير.

وقد تغيرت التسميات مع مر الزمن؛ من سينما صرف، سينما مجردة، سينما تامة (وهي تسميات لم تعد مستعملة)، إلى سينما مستقلة وسينما *سرّية* (underground) تدل حصراً على المدرسة النيويوركية للستينيات.

استثمار EXPLOITATION

إنه المرحلة الأخيرة بعد الإنتاج والتوزيع فالاستثمار هو النشاط التجاري الذي يؤمّنه مديرو الصالات؛ والذي يقوم على تقديم الأفلام إلى الجمهور، وهي الأفلام التي أرسل الموزع نسخها الاستثمارية مرفقة بتأشيرة استثمارية تمنحها لجنة رقابة الأفلام.

هناك مستثمرون مستقلون ولكن أكثر الصالات متجمّعة اليوم في دارات يملكها بعض كبار المستثمرين (مثل ...UGC, Gaumont, MK2) وتعمل لتوحيد برمجتها.

مخطط العروض – (أو عرض تمهيدي)–EXPOSITION (PLAN D')

انظر .**c.f.** establishing shot

عبارة – تعبير–EXPRESSION

١ – جرى على التوالي، خلال تاريخ نظرية الفن، تفضيل بعض أساليب التعبير في عمل ما. فبموجب التصور الكلاسيكي، يجب أن ينمّ العمل عن الحس بالواقع، ويَتطلبُ منه التصورُ الرومنطيقي أن يعبّر عن ذاتية الفنان، أما التصور الحديث فيتطلب منه أن يثير انفعالاً وتأثرات لدى المتلقي، وفي رأي غومبريتش (Gombrich) أن التعبيرية تكون معرّفة في سياق تاريخي وثقافي؛ فهي تتغيّر بالنسبة لأثر معين، مع العصر والجمهور المتعاقبين.

٢ – استعاد متز (Metz) وغارّوني (Garroni) من أجل الخطاب السينمائي، مقارنة هجمسليف (Hjemslev) بين المضمون والعبارة. فالعبارة، مثلها مثل المضمون، تتكون من مادة وشكل، فمادة عبارة ما هي ما يميّز خطاباً عن آخر. وهكذا تكون السينما مركّبة ومؤلفة من خمس مواد تعبيرية هي الصور الضوئية المتحركة والمتعددة (التي تشكل سمة ملازمة، أي صفة تميز السينما عن الخطابات الأخرى، صورة ثابتة أم شريط مصور). والإشارات المكتوبة والصوت مع الحوارات، والموسيقى والضجيج.

ويتكوّن شكل التعبير من الكودات التي تسمح ببناء هذه المادة، وهي في السينما كودات تضبيط الصور وتجميعها (أو توليفها Montage) وحركات الكاميرا، إلخ.

التعبيرية (المذهب التعبيري)-EXPRESSIONNISME

وُلد هذا التيار الذي بدأ رساميا (الرّسامة فن الرسم – لمعرب)، في بداية عصر الرفض للواقعية التعبيرية والرغبة في التعبير عن الانفعالات، وخاصة في فرنسا مع "الرسّامين المنوحشين" (أعضاء مدرسة الرسم المتوحش – المعرب) وفي ألمانيا مع رسامي جماعة "دي بروكي" (Die Brucke).ثم أثر هذا التيار على الأدب والمسرح (سترندبرغ – Strindberg – و – ويديكند Wedekind) ثم في الطليعة السينمائية الألمانية عبر رائعة روبير فيين (Robert Wiene)، فلم *"عيادة الدكتور كاليغـــاري"* (Le Cabinet du docteur Caligari) في ١٩١٩. إن الرمزية ونمنمة الديكورات وتمثيل الممثلين تتوافق مع الموضوعات الرؤيوية الموروثة من هزيمة ١٩١٨ ومن هاجس النازية معاً.

وإذا كان هذا التيار التعبيراني لا يضم فعلاً سوى القليل من المؤلفات (مثل "لوغولم" "Le Golem" de Paul Wegner, en 1920)، فإن جميع الأفلام ذات الموضوعات المقلقة والمغمّة والخيالية، وذات الحركات التي تعتمد على الظل والنور وُصفت بالتعبيرية حتى ولو كانت الديكورات طبيعية في أكثرها كما في فلم *"نوسفيراتو"* (Nosferatu) – لمورنو (Murnau) (١٩٢٢)، وهناك بعض المؤرخين أو النقاد يربطون الفلم "الأسود" بهذا التيار .

انظر-.c.f. caligarisme

خارجي – في الخارج–EXTÉRIEUR

المشاهد الخارجية هي التي تصوّر في أماكن خارجية مفتوحة سواء كانت طبيعية أو معاد تركيبها في استوديو.

من خارج جو الفلم–EXTRADIÉGÉTIQUE

انظر–c.f. diégétique

هرب – (سينما الهروب)–ÉVASION (CINÉMA D'EVASION)

هذه الكلمة مرادف لكلمة سينما اللهو أو التسلية. وهذا النوع من السينما يسعى إلى إلهاء الجمهور، إلى جعله ينسى الهموم اليومية سواء كان ذلك بواسطة فلم مغامرات أو هزلي (كوميديا) أو فلم غرامي أو فلم تاريخي. إنه النقيض لسينما التفكّر كما يتصورونها في أندية السينما.

إن اختيار هذا النوع من السينما، عندما يحظى بتفضيل السلطة السياسية، يمكن أن يكون شكلاً من الرقابة الالتفافية، كما حدث للأفلام التي سمّيت "الهواتف البيضاء" في إيطاليا موسوليني.

* * *

F

خرافة – حكاية (على لسان الحيوانات) – مهزأة – سخرية – حبكة FABLE–

من معاني كلمة "fable"، وهي كثيرة المعاني في الفرنسية، "حبكة" في عمل مسرحي أو روائي.. وقد استعمل الشكلانيون الروس هذه الكلمة ليعنوا بها سلسلة الأحداث المعروضة كما لو كانت ستجري في الحياة (وعلى الأخص في شكل تسلسل زمني) وهكذا يجعلونها ضد "الموضوع" الذي يردك إلى تنسيق خاص لذات الأحداث بالنسبة للمؤلف، يردك إلى إعطائها شكلاً عن طريق السرد. وهكذا يستطيع المؤلف أن يتوجه إلى إنشاء نصه بشكل دواء منشّط، مبتدئاً بالنهاية، غير أن عليه أيضاً أن يختار طريقة سردية ليروي قصته (أما النمط الرسائلي في *الروابط الخطرة*" (les liaisons dangereuses) لكودرلوس دي لاكلوس (Choderlos de Laclos) فهو نمط لم يعد إليه أحد من المقتبسين).

إن هذه المقارنة بين الحبكة والموضوع تشبه المقارنة المستعملة في الألسنية بين صعيد المضمون وصعيد التعبير. وفي مجال السردانية (narratologie) يقارن ريكاردو (Ricardou) بين التوهم والسرد بينما نرى جينت (Genette) يميز بين القصة والحكاية.

خيالي - غريب - خارق - غير واقعي - العجيب (في الأدب والفن)-FANTASTIQUE

يعتبر الأدب "العجيب" في أواخر القرن الثامن عشر فسحة من الحلم يسيطر فيها ما هو فوق الطبيعة، كبديل مخالف للعقلانية (rationalisme) التي تميز الفكر.

وقد ولدت السينما الخيالية (أو السينما العجيبة) مع السينما والسيناريوهات "ذات الخدع" لدى ميلييس (Melies) بينما التعبيريّون (أو التعبيرانيون) الألمان يضعون مكان هذه السينما العجيبة سينما يوسوس فيها الموت "*الأنوار الثلاثة*" (Les Trois lumières) للانغ (Lang) ١٩٢١، والخفافيش المصاصة للدماء ("توسفيراتو" - Nosferatu - لمورنو - Murnau - ١٩٢٢)، والخرافة البروميتينية (promethean) _"فرانكشتاين" - Frankenstein - لهويل - Whale - ١٩٣١)، والصنّو (الشبيه، البدل - المعرب) ("المومياء" - La Momie - لفريند - Freund - ١٩٣٢).

وتتعارض تعاريف العجيب بحسب واضعيها؛ فثمة تعريف حصري قوامه استعمال معايير تودورف (Todorov) (مدخل إلى الأدب العجيب) (Introduction à la literature fantastique) ولا سيما الفكرة القائلة أن الأدب العجيب يحكمه تردد أو عدم ثقة من قبل المتلقي فيما يتعلق بالطبيعة، العجيبة أو الحقيقية، إزاء العالم المعروض للعامة، والذي يفضل عموماً تغطية مجال اللاعقلانية كله وأن يشمل هذا الفن سينما الرعب أو الذعر.

"فانزين"، (مجلات يحررها هواة السينما - المعرب) FANZINE

هذه الكلمة مركبة بدمج كلمتي *"فان"* (fan) أي القسم الأول من fantastigue والقسم الثاني من *"ماغازين"* (magazine) أي مجلة. فالكلمة الجديدة "فانزين" تقصد المجلات التي يكتبها محبو السينما وهي ذات انتشار ضيق.

وصل سيّء FAUX RACCORD

الوصل السيء وصل سيّء التصميم أو سيء التنفيذ. ولكنه يمكن أيضاً أن يحدث بصورة متعمدة. وهكذا يشارك في جمالية تخالف منطق الشفافية في العمل عند تصميم الوصل. وكثيراً ما يحدث في سينما ايشنشتاين (Eisenstein)، التي يقوم تجميعها (مونتاجها) جزئياً على التصادم بين اللقطات وعدم استمراريتها. وتلجأ السينما الحديثة، وغودار (Godard) بوجه خاص، إلى استعمال الوصل السيّئ (الزائف) والتقفيز على سبيل الابتعاد عن التخيلية. كما استعملها روسيليني (Rosselini) منذ ١٩٥٣ من أجل تنزّهات انغريدبرغان (Ingrid Bergnan) في نابولي في فلمه *"رحلة في ايطاليا"* (Voyage en Italie).

فِكْس FEKS

إن اصطناع الممثل الغريب الأطوار عبارة عن حركة سينمائية سوفييتية طليعية تأسست عام ١٩٢٢، تستخدم تقنيات مبالَغ فيها متأثرة بالسيرك وجميع موارد التجميع (مونتاج) والخدَع.

النزعة النسوية – الاتجاه النسوي–FÉMINISME

منذ العام ١٩٧٠ اتسعت التحليلات النقدية والنظرية للسينما من منظور نسوي توسعاً خاصاً في البلدان الناطقة بالإنكليزية. وتشكل "الدراسات النسائية" (Women's Studies) في الولايات المتحدة تثبيتاً مؤسساتياً جامعياً وازناً بالنسبة للنظريات النسوية. وقد أدت الأبحاث الأولى إلى إظهار مقولبات تتعلق بصورة المرأة أثناء العمل في السينما التقليدية حتى أنها تطورت فيما بعد نحو تناولات سيميائية، وتحليلية نفسانية وتفكيكية (déconstructionniste) مع تحليل خطابات ومع دراسات ميدانية للنساء في مجموع التجهيزات السينمائية وتحليل مفهوم الهوية الأنثوية ذاته. وتعتمد هذه الأعمال بوجه خاص على كتابات جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) وميشيل فوكو (Michel Foucault).

فيميس – (المؤسسة الأوروبية لمهنتي الصورة والصوت)–FEMIS

المدرسة الفرنسية للسينما – وفي ١٩٨٧ حلّت "المؤسسة الأوروبية لحرفتي الصورة والصوت" (Fondation européenne des métiers de l'image et du son)، مكان IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques)– "معهد الدراسات السينمائية العليا" الذي أسسه السينمائي مارسل ليربييه (Marcel Lherbier) عام ١٩٤٣.

إغلاق السجاف–FERMETURE A L'IRIS

انظر–**c.f.** effet de liaison, iris.

حلقة من رواية مسلسلة (في جريدة تنشر حلقاتها تباعاً)- FEUILLETON

انظر- c.f. cinéroman, serial.

تخيل - وهم، توهم-FICTION

الخطاب التخيلي يضع على المسرح شخصيات وأفعالاً ليس لها مرجع في مجال الحقيقة الواقعية، ولا وجود لها إلا في خيال المؤلف ثم في خيال القارئ - المشاهد. إنه ينشئ صورة خيالية للعالم ثم يتصوره المتلقي بهذه الصورة.

وقد شكل تعريف التخيل مشكلة على الدوام؛ كما أن المعايير التي تسمح بتفريقه عن الموثّق تنقصها الدقة والملاءمة. وفي منظور متأثر بجمالية التلقي والممارسة العملية، استنبطت الإنفاذية السيميائية (Sémio-pragmatisme) (أودن - Odin) تعريفاً للتخيلية. فالمرسل والمتلقي كلاهما في منشأ إنتاج معنى لنص ما، وهذا العقد المضمر (أو الضمني) يُترجم إلى علامات وقرائن تتيح للمتلقي أن يتبنّى نمطاً للقراءة يوفر توثيقاً أو تخيلاً تبعاً للكفاءة التي منحته إياها خبرته مع النصوص الأخرى. فالتخيل نمط من التواصل غالب في المجتمعات المعاصرة وشبه مهيمن في فنون المشهد. أما النظريات المستوحاة من الفرويدية فهي تربط رغبة التخيل إلى بنية نفسيتنا بالذات.

توهم، استخيل، وهّم FICTIONNALISATION, FICTIONNALISER

التوهيم في الإنفاذية - السيميائية (sémio-pragmatique) أو "الاستخيال" نمط من التلقي يختاره مشاهد الفلم ويؤدي إلى تربيط عدد ما من العمليات (غير الواعية) التي تتيح لنا "أن ننفعل مع إيقاع الأحداث الخيالية المروية" (أودن - Odin).

ممثل صامت FIGURANT

الممثل الصامت ممثل مكمّل، يمثل شخصية ولكنه لا يؤدي دوراً وليس له أقوال يقولها أو لديه القليل منها. إنه جزء من توزيع الأدوار بين التشكيلة، وله أهمية قد تزيد وقد تنقص بحسب نوع الفلم.

تصوير FIGURATION

صوّر تعني أعطى شكلاً لأشياء أو لأشخاص. ويجري تقليدياً إقامة تضاد بين الفن التصويري، المبني على علاقات تشابهية تتيح التعرّف على عناصر من عالمنا، وبين الفن التجريدي الذي لا تتشابه أشكاله مع شيء واقعي بل هي تشكيلية صرف.

إن أكثر المنظّرين للفن يستعملون كلمتي "صوّر" و"مثّل" (fugurer et représenter) دون تمييز بينهما. وأتى فرانكاستل (Francastel) بمقارنة، استعارها أودار (Oudart) في السينما،وهي تقول أن التصوير لا يحتفظ إلا بمؤثرات التماثل والتشابه، بينما التمثيل يقوم، في رأي مجتمع معين، على بناء الصورة وفقاً لمجموعة الاصطلاحات المجتمعية المستعملة في هذا المجتمع. ونرى في هذا المنظور الاستدلالي للتمثيل أن هذا التمثيل، أو الفن التجريدي، سواء كان مرتبطاً بالفكرة أو بالإحساس، وفن الرسم في القرون الوسطى، التصويري والرمزي معاً، يمثلان كلاهما، أنماط التمثيل المنبثقة من عصر النهضة، ووحدهما فقط، يسجلان التصوير في الواقع الحقيقي.

ومنذ عهد أقرب، انتقلت مسألة النصوير لتدور حول المقارنة بين الاستدلال (discursive) المزود بمنطق يُنتج معنى، وبين الصوراني (figurative)، الذي يلحظه المرء قبل أن يفهمه. ويفهمه كطاقة، كفوضى، لا

يمكن تمثيلها (ج. ف. ليونار) (J.-F. Lyotard) "أعراض بصرية" (ج. ديدي-هوبرمان (G. Didi-Huberman.

c.f. iconique/plastique, effet de rèel/effet de réalité, انظر– figure, pyrotechnique.

صورة، وجه، شكل–FIGURE

الصورة هي وضع أحد ما أو شيء ما ضمن شكل.

١- في رأي *الجستال ثيوري*" (نظرية الشكل) أن الصورة شكل يجعله خطه المحيط مفصولاً عما يبدو كخلفية له، رغم أن الصورة ذات البُعدين لا عمق لها. أما في السينما فإن الحركة تمنح الأشياء جسمانية ما ثم تزيد أيضاً وأيضاً من فصلها بتقوية الانطباع بوجود عمق لها.

وانطلاقاً من هذا المفهوم الشكلاني نجد بعض مؤرخي الفن يفصلون الصورة عن مفهوم التشابه، عن طريق التفريق بين مظهرها وما تدل عليه، بشيء يختلف عن مظهرها ويؤدي إلى جعلها موضع تثقيل وعكس للاتجاه (ج. ديدي – هوبرمان G. Didi-Hubrman) أو لتشديد الانتباه إلى كتابه المادة المُبصَرة (ب. دوبوا P. Dubois).

٢- المُبصَر (أو ما يحسه البصر – المعرب)، من صورة ثابتة أو فلم، يمكن أن يُنتج صوراً بلاغية تعادل الصور التي تعرفها الصور الكلامية. فهذه الاستعارات تحرّف اتجاه عنصر من عناصر الصورة كما تحرّف معنى كلمة. وكذلك تلعب السينما أيضاً بالاستعارة والكناية وإعجاز المرسل والإضمار والمبالغة والتضخيم إلخ.

وينقطع منظّرو الصورة عن الرجوع إلى الصور الكلامية ويضعون مفهوم "الفكرة البصرية" (ر. أرنهايم R. Arnheim) التي تنتسب إليها بعض التحليلات (د. أندرو D. Andrew). وفي منظور فرويدي، نجد ليوتارد (Lyotard) يتخيل المجاز كفسحة خاصة بالرغبة (يثيرها وهم التمثيل وحيوية الطابع التشكيلي) التي تتيح ظهور الحقيقة.

انظر c.f. corps

فتلة، مفتول-FILÉ

استعملت أصلاً كمؤثر ارتباطي بين لقطتين. والفتلة أو الاستحوار المفتول حركة سريعة جداً تتيح تفكيك رموز الصورة.

فلم FILM

كلمة فلم من الإنكليزية – غشاء، بلورة – تعني أولاً بلورة التصوير الضوئي ثم الشريط المثقّب المغطى بطبقة حساسة للضوء تسمح بتسجيل الصور وحفظها. ومن باب التوسع أصبحت تعني العمل السينمائي ومجموع الأعمال المنظور إليها حسب مجالاتها؛ كالفلم الخيالي وفلم المحفوظات، إلخ. وبالمقابل فهي على العموم لا تستعمل في الحديث عن الأفلام القصار.

فلم كارثي FILM CATASTROPHE

كان فن الفلم الكارثي رائجاً جداً في السبعينيات (من القرن العشرين طبعاً – المعرب). مع هذا النموذج المثالي الذي يمثله فلم "*البرج الجهنمي*" (La Tour infernale) لـ ج.غيليرمين – ١٩٧٤- (J. Guillermin) . وفيه

شركة صغيرة تجابه أحداثاً وكوارث طبيعية بمساعدة كبيرة من مؤثرات خاصة، بينما الأفراد يتجابهون جسمانياً ونفسانياً.

سينما الهواة – فلم هاوٍ–FILM D'AMATEUR

ظهرت سينما الهواة منذ العام ١٩٢٤ مع الكاميرا "باتي بيبي" وهي أول كاميرا مخصصة للجمهور، وكانت قد أصبحت مجهزة بنوارات للاستعمال العائلي بغية فحص أشرطة مسوّقة. وقد جرى استعمال عدة نماذج منها ولكن النموذج ٨ مم من إنتاج كوداك (KODAK) عام ١٩٣٣، وتبعه عام ١٩٦٥ السوبر ٨ مم وبقيا مفضلين حتى مجيء الكاميرا فيديو وأحياناً في تنافس معها. إن المجلات المخصصة للهواة منذ العام ١٩٢٤، وتشكيل اتحاد الأندية يشهدان باهتمام الجمهور. فسينما الهواة، وهي بطبيعتها قليلة الظهور، قد عرفت منذ العام ١٩٩٠ حظوة في التلفزيون (محطة *"فيديو غغ"* (Vidéo gag).

إن ممارسة الهواة تطرح أيضاً مشكلة تعريف حقيقية. يمكن مقارنتها بالنشاط المأجور من قبل الممارسة الاحترافية ولكن الهاوي يستطيع أن يتسجل في مؤسسة (السينما في المدرسة) وأن يمتلك صفات تقنية احترافية وأن يفلّم عائلته بل وأفلاماً تخيلية أو أفلاماً وثائقية، وأن يعلن أنه هاوٍ بينما الأمر يتناول ممارسة فنية كما تشهد *"الحركة السرية"* (Under ground). أما روجيه أودن (Roger Odin) فيقترح تعريفها انطلاقاً من نمط التواصل ومجال الاستقبال المستهدفين.

انظر **c.f.** film de famille, pragmatique

فلم في الفلم – أو فلم ضمن الفلم–FILM DANS LE FILM (LE)

إن الممارسات القائمة على إدراج فلم داخل فلم آخر ممارسات لا متناهية، وتسمياتها في كثير من الأحيان مبهمة إلى حد ما، رغم أن هناك تصنيفات مقترحة. فيتحدثون عن "انعكاسية" (فالفلم الأول ينتج مؤثرات أشبه بمؤثرات المرآة)، وعن ثانوية (حيث الفلم الأول يحتوي الفلم الثاني)، وعن الوضع في "هاوية" دون أي تمييز في الأساليب التي تبدأ من الاستشهاد بفلم آخر *لقد تحاببنا كثيراً* "(Nous nous sommes tant aimés) لايتورسكولا Ettore Scola – عام ١٩٧٥ – والذي يظهر "سارق الدراجات" Le Voleur de bicyclette – لفتوريو دي سيكا – Vittorio De Sica – من عام ١٩٤٨) إلى مضاعفة الشاشة (الوردة القانية القاهرية" – La Rose pourpre du Caire – لوودي آلن Woody Allen – ١٩٨٤)، ومن صنع الفلم الثاني مع شريط الفلم الأول (ترن دي سوميراس – Tren de sombras – لجوزيه لويس غيرن – Jose Luis Guerin – عام ١٩٩٦)،إلى الأفلام التي يشكل خطابها الفلم بالذات (٨½ لـ فريديريكو فلليني – 8½ de Ferderico Fellini عام ١٩٦٣).

انظر c.f. transtextualité

فلم عائلي–FILM DE FAMILLE

وهو مجموعة ثانوية من سينما الهواة، يعرّفه روجيه أودن (Roger Odin) بنمطه التواصلي: "فلم أو فيديو يخرجه أحد أفراد عائلة ما بصدد أشخاص أو أحداث أو شيء ترتبط بتاريخ هذه العائلة، ولاستعمال أعضائها؟"

فلم الرعب – FILM D'HORREUR

ويسمى أيضاً سينما الذعر بقصد وصف هذه السينما التي تنتسب حقاً إلى نوع معين، إذ يمكن أن يكون مسحوباً في الاتجاه الخيالي أو بالعكس في الاتجاه الواقعي (le *snuff movie*) ولكنه يعرض مشاهد قاسية تثير هلع المشاهد.

انظر– c.f. giallo, gore.

فلم تاريخي – FILM HISTORIQUE

هناك تمييز بين الأفلام التي يكون التاريخ غرضها (*نابوليون* – Napoléon – لهابيل غانس Abel Gance عام ١٩٢٥ – فلم *دانتون* Danton – لواجدة Wajda – ١٩٨٢)، والأفلام التي تشكل أحداث تاريخية إطاراً لحبكة تتطور بصورة مستقلة (*الملكة مارغو*" – La reine Margot – ١٩٩٣ – لباتريس شيرو Patrice Chéreau – على لائحة شندلر La liste de Schindler –١٩٩٣ لستيفن سبيلبرغ Steven Spielberg). وهذه الفئة المبهمة جداً يمكن أن تتوسع لتشمل أكثرية من الأفلام، إذ أن التاريخ يعنى الأحداث الكبيرة والحياة اليومية على السواء.

إن الفلم التاريخي من رتبة التخيل ولكنه قد يستند إلى صور من الأرشيف. (انظر JFK، ١٩٩١ – لأوليفييه ستون – Olivier Stone).

الفلم الأسود FILM NOIR

هذا التعبير الفرنسي، المصدّر كما هو إلى الولايات المتحدة، يقصد نوعاً ثانوياً من الفلم البوليسي الهوليودي للأعوام الثلاثينية، حيث يكون التحقيق نفسه والقدرات الاستنتاجية التي يبرهن عنها رجل التحري،

"الخاص"، أقل أهمية من الجو العام، المعتم جداً، للدسيسة التي تجري في أحياء البؤساء من المدن الكبرى في عصر يفقد الحلم الأميركي مصداقيته فيه. وهذه الأفلام، التي كثيراً ما تكون مقتبسة من روايات د. هامت (D. Hammet) و آ. تشيز (A. Chase) ور. شندلر (R. Chandler)، وقد أطلقها غاليمار (Gallimard) في مجموعته "السلسلة السوداء" (Série Noire). هذه الأفلام تعرض في المشهد شخصيات عادية لا يهتمون دائماً بالتدقيق، أو عاهرات مغريات وسياسيين مشبوهين بالتورط في الإجرام ضمن دسائس متاهية يبقى أشهر مثال لها "النوم الكبير" (The Big Sleep) لهاورد هوكس (Howard Hawks – عام ١٩٤٦).

فلم خلاعي – فلم إباحي–FILM PORNOGRAPHIQUE

انظر– **c.f.** hardcore, X.

فلمي–FILMIQUE

انظر– **c.f.** cinématographique, code, filmologie, sémiologie.

الفلميّات –FILMOGRAPHIE

الفلميات هي الجدول الكامل للأفلام التي صورها ممثل أو مخرج أو أي شخص يعمل في السينما. كما أن هذه الكلمة تستعمل أيضاً لتدل على مجموع الأفلام التي تعود إلى نوع واحد أو إلى بلد واحد، إلخ.

وأخذ النقاد الفرنسيون بعد الحرب يضعون بطاقات مفصلة للفلميات تذكر الاعتبارات والتقطيع إلى متتاليات وتحليلاً لموضوعات الأفلام. وكانت هذه البطاقات تساعد الأندية – السينمائية بوجه خاص.

التسجيل الفلمي -FILMOGRAPHIQUE

هذه الكلمة في معجم الفِلامة تدل على كل ما يتواجد ويلاحظ على مستوى بلورة الفلم. ويتوقف زمن التسجيل الفلمي على مدة عرض الفلم.

فلامة - سنامة - (مبحث الفلمية أو مبحث السينما)- FILMOLOGIE

إن معهد الفلامة الذي تأسس عام ١٩٤٦ بدفع من جلبر كوهن-سيات (Gilbert Cohen-Seat) يردُ في تناول للسينما على طريقة تناول العلوم الإنسانية وليس، كما كان الحال حتى ذلك الحين، تناولاً ناقداً للسينما أو متعاطفاً معها. وفي هذا تظهر الفلامة كمقدمة لسيميائية السينما.

وقد توسعت الفلامة وتطورت حول علم النفس الفيزيولوجي للإدراك، وحول علوم التربية والمعرفة وعلم الجمال العام للواقع الفلمي (إذ يتعلق الأمر بالعمل المعروض للجمهور) ضمن منظور مبحث ظاهراتي ﴿أي دراسة الظاهرات كما تبدو بصرف النظر عمّا وراءها من حقائق (Phénoménologique) مع إيتيين سوريو (Etienne Souriau) ﴾.

انظر- **c.f.** afilmique, filmophanique, profilmique.

إسقاطية الأفلام FILMOPHANIQUE

هذا الاصطلاح في الفلامة يدل على كل واقع يلازم إسقاط الفلم في صالة. إن زمنية إسقاط الفلم (أي عرضه) تغطي مدة الفلم الحقيقية بعكس زمنيته التخيلية.

FILMOTHÈQUE- مكتبة فلمية

لا يجوز الخلط بين هذا الاصطلاح وكلمة سينما تك (مكتبة الأفلام أو هيئة السينما) فالمكتبة الفلمية هي في وقت معاً مجموعة من الأفلام يمكن أن تكون مخصصة للنشر (التوزيع) كما أنها المكان الذي تحفظ فيه.

FILTRE-مصفاة

عبارة عن ورقة هلامية (أي من الجيلاتين) أو رقاقة زجاجية موضوعة أمام العدسة الشيئية أو عدة الإنارة. وهذه المصفاة تصحح النور وتعدّل مردود التصوير الضوئي.

وتستعمل المصافي لتعتيم الصورة في حال الليل الأميركي ولإزالة البريق والانعكاسات الضوئية (المصافي الاستقطابية) والحصول على تأثير ضبابي (مصفاة ناشرة "للنور") وتعديل الألوان وتوفيق الأشعة فوق البنفسجية.

FISH-EYE-"عين السمكة"

عدسية شيئية ذات مسافة بؤرية قصيرة جداً تغطي مدى واسعاً جداً يقارب °180 وحتى °197 بالنسبة "للكينوبتيك" (Kinoptic) وهذا ما يسمح بالرؤية وراء الشيئية.

انظر- **c.f.** grand-angulaire.

عَوْدٌ إلى الوراء – عودة – استرجاع – نظرة إلى الوراء– FLASHBACK

"الفلاشباك" يعني عَوْد القصة إلى الوراء في الزمن التخيلي، نحو أحداث سابقة، وهذا ما يسمى في السردانية (nrratologie) "التشديد" أو (المعترضة التنبيهية – المعرب). فالحويانات الزمنية من وقت لآخر في القصة وزمانها (قفزة نحو الماضي أو نحو المستقبل) أمور استعملت منذ بداية السينما لغايات تعبيرية (ابشنشتاين – Esenstein) أوسردية.

إن هذه الصورة تبدو لنا تافهة؛ ومع هذا قام المنتجون عند عرض الفلم "النهار يطلع" (Le Jour se lève) لمارسيل كارنيه (Marcel Carne) عام ١٩٣٩، بإرغام المخرج علىإضافة كرتونة تشير إلى بنية الفلم.

انظر– c.f. flash-forward

عرض مسبَّق – عرض استباقي –FLASH-FORWARD

يعني هذا الاصطلاح (بالفرنسية prolepse) بأن تُدرج في فلم الصور متتالية تروي أحداثاً لاحقة للأحداث التي يذكرها الخطاب. وهكذا نجد صوراً من تتمة الفلم مدرجة في لحظة المشهد البيتي (العائلي) في فلم "الازدراء" (Le Mépris) لجان – لوك غودار (Jean – Luc Godard) عام ١٩٦٣.

انظر– c.f. flashback

ضبابي (مبهم – غامض – فضفاض)–FLOU

الضبابية مؤثر يمكن إيجاده بواسطة نقص في ضبط الصورة أو بواسطة مصافي. وكثيراً ما تستعمل للتعبير عن حالة الشخص الذاتية.

أما الضبابية الفنّية، المستعملة في السينما من أجل إضفاء مسحة من السمو على وجوه الممثلات، فقد أصبحت اليوم مؤكدة كقالب مكرر يرتبط ارتباطاً لا ينفصم بصورة ضوئية لديفيد هاملتون (David Hamilton).

بؤرية (مسافة بؤرية)-FOCALE

"البؤرية" اختصار لاصطلاح "مسافة بؤرية"، وهي تدل على المسافة التي تصل بين البؤرة والمركز البصري للعدسية الشيئية أي السجاف. واختيار المسافة البؤرية يحدد زاوية رؤية المجال؛ فكلما كانت البؤرية أطول كانت زاوية المجال أضيق، وكلما ازدادت قصراً ازدادت هذه الزاوية اتساعاً.

والبؤريات الطويلة جداً تسمى شيئيات بعيدة المدى أما البؤريات القصيرة جداً فهي زوايا كبيرة أو شيئية كبيرة الزاوية. وأما الشيئية ذات البؤرية المتوسطة (أو بؤرية عادية) فهي تعطي صورة قريبة من الرؤية البشرية. وأخيراً نذكر أن "الظوم" (Zoom) هو شيئية ذات بؤرية قابلة للتغيير.

انظر **c.f.** champ, fish-eye, foyer

تبئير (تركيز محرقي) – تركيز على-FOCALISATION

استعمل جيرار جينت (Gérard Genette) هذا الاصطلاح البصرياتي ليشير إلى البؤرة السردية (البؤرة السردية هي البؤرة التي يمركز السارد اهتمامه عليها – المعرب) للقصة (أو للخطاب)، أي وجهة النظر التي تبنيها والتي يمكن أن تتغير في كل لحظة. وتحتفظ السردانية الأدبية بثلاثة أنماط من التبئير هي:

- السرد غير المبأر (أو غير المركّز) أو أن تبئيره صفر (zero) أو "واسعة الإدراك" أو "كلية الإدراك" وهو التبئير الذي يقول فيه السارد أكثر مما تعرف عنه الشخصيات (نموذج الرواية البلزاكية – نسبة إلى الكاتب الفرنسي بلزاك Balzac – المعرب).

- السرد مع تبئير (تركيز) داخلي، ثابت أو متغير، يمر عبر ما تعرضه شخصية ما.

- السرد مع تبئير خارجي، موضوعي، شامل أو "بيهافيوري" وهوسرد يَعرف عنه السارد أقل مما تعرفه الشخصية، مع التوصل إلى سلوكيات فقط.

هذه النماذجية (typologie) تبناها سردانيو السينما (جوست Jost، روبار Ropars – غارديس Gardies – إلخ).

- إن وجهة النظر الفيزيائية التي نرى المشهد من خلالها "الرؤية" (le VOIR) والتي يمكن أن تكون وجهة نظر صفر (zero) لا تمر بأية شخصية تخيلية (من عالم الفلم) (*nobody's shot*) أو داخلية حيث (يمر المرء من خلال نظرةِ شخصيةٍ ما). ونجد جوست يتحدث عن البصرنة (ocularisation) ويضيف إليها السمعنة (auricularisation) فيما يتعلق بالاستماع إلى الصوت الذي يمكن أن يكون ذاتياً هو أيضاً.

- وجهة النظر المعرفية، أو المعرفة (le SAVOIR) التي تسمى أحياناً تبئيراً، والتي تستعيد فئات جينيت (Genette) (الفئتين الأوليين على الأقل، إذ أن التبئير الخارجي أكثر مخاطرة في السينما التي تحددها الإبانة).

c.f. caméra subjective, énonciation, narration.– **انظر**

مزج – تسويد تدريجي – تَدرُّج تلويني أو تلوين متدرِّج–FONDU

هذا المؤثر الرابط الذي يمكن الحصول عليه عند التصوير أو في المخبر أو لدى المزج (mixage) (بالنسبة للصوت)، قوامه إظهار الصورة أو الصوت أو إخفاؤهما تدريجياً (مزج صوتي أو تدرّج صوتي).

والافتتاح بالمزج يجعل صورة تظهر من قلب السواد. أما الإغلاق بالمزج فيجعل الصورة تختفي لتصبح سوداء. وهذا الظهور – الاختفاء للصورة يمكن أن يجري بجميع الألوان: تدرج نحو الأبيض أو نحو الأحمر، إلخ. أما المزج أو التدرج المتسلسل فيعني طبع صورتين الواحدة على الأخرى.

وجرى الاصطلاح على استخدام هذه الأساليب كما لو كانت علامات فواصل؛ إن التدرجات اللونية تساعد في الإشارة إلى أول المتتالية أو إلى نهايتها. أما التدرج المتسلسل فللإيماء بالاستمرارية رغم ثغرة مكانية – زمنية. ولكن السينما، خلافاً للغة؛ لا تعرف وضع الفواصل بقرار مسبق، وهذه الأساليب يمكن استخدامها في أي استعمال عانٍ آخر.

شكلانية FORMALISME

إن النقاد والباحثين الذين أُطلقت عليهم، بشكل ينقص من قدرهم في البدء، تسمية "الشكلانيون الروس" انبثقوا من الحلقة الألسنية في موسكو، والمعروفة انطلاقاً من ١٩١٧تحت اسم "أوبوياز (OPOIAZ) (مختصر "مجموعة دراسات الخطاب الشعري"). ورفض هؤلاء نزعة ترجمات الحياة والسيرة والتعريفين الاصطلاحي والمؤسساتي للفن، ووضعوا قيد العمل مفهوم "التبعيد"، وعرّفوا التاريخ الأدبي كتاريخ للأشكال لا يمكن فصل جثّته الجمالية عن مضمونه.

واشتغل الشكلانيون على المنظومات الشكلانية للمؤلفات، وخصوصاً رومان جاكوبصن (Roman Jakobson) ففتحوا الطريق أمام النزعة البنيوية. كما اهتمّوا أيضاً بالسينما في نصوص أعيد تجميعها تحت عنوان بويتيكاكينو – Poetika Kino أو "شاعرية السينما" (Poétique du cinema) عام ١٩٢٧.

انظر- **c.f.** contenuisme, distanciation.

حجم – مقاس – (قطع الصورة format de l'image)-FORMAT

مقاس الفلم هو عرضه؛ فالقياس العريض ٦٥/٧٠مم، والقياس الستاندار (التقليدي) ٣٥مم، القياس ما تحت الستاندار ١٦ مم وهناك قياسات مخفضة ٩.٥ مم و ٨ مم وسوبر ٨. ويكون الفلم مخصصاً لاستعمال المحترفين أو الهواة يحسب عرضه.

ويمكننا أن نسجل في مقاس واحد للفلم، عدة قياسات من الصور.

شكل FORME

يمكن تعريف الشكل بأنه المبدأ التنظيمي للتعبير في عمل ما. فهو إذن لا ينفصل عن مضمون العمل. وقد انتقدت نظريات السينما والأدب في بعض العصور غلبة الشكل على حساب المضمون (الشكلانية) أو الاهتمام المعطى لمضمون يحمله شكل يعتبر أن الزمن تجاوزه (المضمون).

وتاريخ الأشكال الفلمية يعتبر في نظر البعض كتاريخ ثوابت الصورة (إطار cadre – تجميع – montage، إنارة، إلخ) رغم الصعوبة في فصلها عن المضمون السردي للفلم.

بؤرة FOYER

وهي النقطة التي تشكل العدسية الشيئية فيها صورة واضحة (تضبيط) لشيء يقع في بعد لا متناهي.

انظر c.f. focale

السينما الحرة – السينما الطليقة FREE CINEMA

تخليداً لحظ السينما الوثائقية الاجتماعية لدى مدرسة جون غريرسون (John Grierson)، قامت جماعة "الشبان الغاضبين" (Angry Young Men) وعلى رأسهم لندسي أندرسون Lyndsay Anderson بتقديم برامج لأفلام وثائقية تجريبية تحت اسم *"السينما الحرة"* (free cinema) وبالمشاركة مع كتاب ومسرحيين التفتوا نحو السينما الخيالية لينتجوا بدءاً من ١٩٦٠أفلاماً طويلة واقعية ذات مواضيع اجتماعية بأساليب إخراجية قريبة من التلفزة؛ إنهم عبارة عن فِرَقٍ خفيفة وفي يدهم كاميرا يرتحلون *"مساء السبت وصباح الأحد"* لكاريل ديسز (Carel Reisz) (١٩٦٠) *"طعم العسل"* لطوني ريشاريسن (Tony Richardson) (١٩٦٢). وهما العملان الأكثر تمثيلاً لهم.

* * *

G - H

مزحة – مُلحة – هزلة-GAG

كلمة إنكليزية تعني، مزحة أو هزلة بدأ استعمالها منذ ١٩٢٠بمعنى سينمائي. وهذه المزحة (gag) عبارة عن شكل موجز ومستقل نسبياً يتميّز بتغيير مفاجئ في وضع غير لائق ومضحك. وإذا كانت مزاحات بوستر كيتون (Buster Keaton) تنطلق في أكثر الأحيان من نقطة واقعية، فإننا نجد عند هزليين آخرين (جيري ليويس Jerry Lewis) والأخوة ماركس (Marx Brothers) عالماً أكثر مجوناً. أما عبارة "running gag" فتعني المزحة المكرورة.

وقد كان ماك سينّه (Mack Sennet) أول من عهد بمهمة تخيل المزحات إلى كاتب سيناريو متخصص هو *"المزّاح"* (gagman).

انظر c.f. burlesque

مقدمة فلم – جدول الأسماء GÉNÉRIQUE

تدل هذه الكلمة إلى المتتالية التي تتضمن ذكر عنوان الفلم والمشاركين في الإخراج (أصحاب الاعتبار). ووفقاً للعهود أمكن وضع هذه المتتالية في بداية الفلم فقط. واليوم، ومع ازدياد أصحاب الاعتبارات، كثيراً ما نجد جدول أسماء في بداية الأفلام وجدولاً في نهايتها.

وهناك بعض الأفلام لا مقدمة بالأسماء لها (فِلم "اللهاث" لغودار ١٩٥٩) أو لها جدول أسماء مختصر لأسباب إيديولوجية (وهكذا فأفلام العقيدة يفترض فيها عدم إظهار اسم المخرج).

ولما كانت المقدمة غير سردية وغير تصويرية، مبدئياً، فإنها تقترب من مفهوم شبه النص، الذي استنبطه جينت (Genette) للسرد الأدبي، ولكن شبه النص هذا، خلافاً عن الكتاب، يمكن أن يختلف مع النص عندما تظهر المذكورات المكتوبة كطباعة ثانية على صور الفلم فتثير ظنين متنافسين معاً الواحد ذو مرجع واقعي والآخر تخيلي.

وتنافس بعض السينمائيين مهارةً في إبداع المقدمة بالتلاعب إما على السرد الشفهي ("الشريرة" لساشا غيتري Sacha guitry – عام ١٩٥١) وإما على الخط واللون والعناصر الأيقونية.

انظـــر c.f. transtextualité

نوع – فن GENRE

لقد حاول بعضهم منذ العصور القديمة أن يقوّم جدولاً بوجوه الشبه ووجوه الخلاف بين الأعمال الفنّية، على غرار ما فعلوه للأنواع والأجناس في العلوم. وقد قام أرسطو وأفلاطون بتصنيفات تنطلق من معايير مثل وضع المتكلم (الذي يميز

بين الإيماء (mimesis) والتكلم (Diegesis))، أو من المشاعر التي تحدثها النصوص التي تتراوح بين الإعجاب (الملحمة) والرهبة (المأساة) مروراً بالانفعال (المراثي) أو السخرية (الكوميديا). وهذه الفئات المؤسسة

على الميل إلى المعرفة، تطورت إلى نظام معياري وقسري في القرن السابع عشر مع تقسم الفنون الأكاديمية في الرسم (إلى أنواع كبرى وأنواع صغرى) أو في الأدب.

إن التعريف على أساس الأنواع يطرح دائماً مشكلة تتعلق بالمعايير؛ لأن ملاءمة التصنيف لا يمكن إحرازها إلا ضمن تنظيم معيّن. ومن جهة أخرى نجد هذه المعايير تاريخية تماماً وخاضعة لتصورات مجتمع معيّن وعصر معيّن؛ فالدراما ظهرت في القرن الثامن عشر وأزاحت المأساة (tragédie) وحلت محلها، وأخيراً يبدو التصنيف في أنواع مرتبطاً في كثير من الأحيان مع إقرار قاعدة، هي اليوم اقتصادية أكثر منها سياسية، كما استطعنا أن نرى ذلك مع الوضع الغالب لبعض الأنواع في الصناعة السينمائية الأميركية.

إن الفن السينمائي يرتبط فعلاً أشد الارتباط مع بنية الإنتاج الاقتصادية. فتخصص كل شركة في السينما التقليدية الهوليودية بنوع معيّن أدى في الأعوام الثلاثينية إلى تماهي شركة وورنر مع أفلام العصابات وشركة يونفرسال مع أفلام الرعب.

إن النوع الفني يتطور من الازدهار الكامل إلى الانحطاط؛ فهكذا انزاح الوسترن (Western) (أفلام رعاة البقر) والكوميديا الموسيقية وحلت محلهما أنواع جديدة مثل فلم المصارعة اليابانية "الكونغ – فو" (kung-fu) أو فلم العلم – الخيالي. ويمكن للمحاكاة الساخرة واختلاط الأنواع المختلفة أن ترافق وأن تؤخّر التخلي عن نوع معين: كالوسترن سباغيتي مثلاً (وهي أفلام وسترن مصورة في إيطاليا التي تصنع معكرونة سباغيتي – المعرب).

إن النوع يعرّف بثوابته التي لا تتغير، والتي تشكل أفقاً من الانتظار بالنسبة للمشاهد، وبنزوعه إلى الاستشهاد بالأمثال، إلى التلميح، إلى جميع التأثيرات التبادلية بين النصوص والتي بها يضع الفلم مشاهده في وضع يتذكّر فيه الأفلام السابقة.

انظر- c.f. réception, transtextualité.

جيالّو – أصفر- *GIALLO*

هذه الكلمة الإيطالية التي معناها الأصلي "أصفر" وتستعمل نعتاً لصحافة الفضائح والرواية البوليسية، تعني فئة من التريلر" ذات الميزانية الصغيرة خلال السنوات السبعينية (من القرن العشرين – المعرب) والتي يختلط عنفها بالرعب والتهييج الجنسي. أما أسياد هذا النوع فهم لوشيوفولشي (Lucio Fulci) وماريو بافا (Mario Bava) وداريو ارجنتو (Dario Argento) .

نَفَخَ – ضخّم GONFLER

تكبير الصورة في قطع أكبر من قطع السحب، بغية تسهيل تسويقها: فيجري تضخيم فلم ١٦مم أو ٣٥مم إلى ٧٠مم. غير أن التكبير يتم على حساب جودة الفلم لأن العملية تضخم عيوبه. أما العملية العكسية، أي التصغير فإنها بعكس ذلك، تحسّن جودة الفلم.

الدم المراق (أو المسفوح) – الدم المتخثر GORE

هذه الكلمة الإنكليزية التي تعني الدم المسفوح، المتخثر، بعكس الدم الذي يسيل في العروق (Blood)، تستعمل للدلالة على أفلام الرعب ذات

الميزانية الصغيرة والتي تتميز بالطابع العنيف والدامي لعملها الموروث عن "غينيول – العظيم" وبالخِدَع السينمائية المفرطة في واقعيتها بواسطة أجسام مشوّهة.

وقد ظهر هذا النوع أولا كنوع ثانوي هامشيّ من النوع الخيالي ثم امتد إلى أنواع أخرى تتميز بالعنف كأفلام الحرب والفنون الحربية والبوليسية (*صمت الحملان* – Le Silence des agneaux) – لجوناثان دِم Jonathan Demme – ١٩٩٠– و *"سبعة"* Seven لدافيد فينشر David Fincher – ١٩٩٥).

في المشاهد "الدموية" (Gore) هذه يستعمل تحويل شكل الأجسام أما العدوى الحالية التي تعاني منها الأنواع الفنية فإنها تجعل منها مثالاً جيداً لتطور اصطلاحات التمثيل.

انظر– **c.f.** fantastique, genre, giallo

حبّة – حُبيبة– GRAIN

إن الطبقة الرقيقة من الهلام (الجيلاتين) التي تشكل الطبقة الحسّاسة المثبتة على البلورة (الفلم الخام – المعرب) المشبعة بحبيبات من الفضة (بلورات من المركبات الملحية الفضية) التي تحدد منحى الفلم، أو "تحبيبه"، بعد تظهيره. فالمقصود إذن هو حبيبة الفلم الدقيقة إلى حد ما.

انظر– **c.f.** definition

عدسية قصيرة البؤرية– GRAND ANGLE OU GRAND ANGULAIRE

عدسية شيئية قصيرة المسافة البؤرية وكبيرة فتحة الزاوية تتيح تصوير حقل واسع جداً.

المصوراتي الكبير GRAND IMAGIER

اصطلاح اقترحه ألبرلافّي (Albert Laffay) عام ١٩٦٤ليعني البؤرة الافتراضية للعرض الفلمي.

انظر c.f. narration

تركيبة تعبيرية كبيرة GRANDE SYNTAGMATIQUE

اقتداءً بالألسنية البنيوية، وضع كريستيان متز (Christian Metz) عام ١٩٦٤جدولاً بوحدات التجميع الكبرى التي يمكن رسمها في شريط الصور للفلم الخيالي، أو التركيبة التعبيرية الكبرى في شريط الصور. وهذه الوحدات من السلسلة الفلمية، والمسماة مقاطع مستقلة، والمنظمة في ثمانية نماذج تركيبية تعبيرية، إنما تُميَّز اعتماداً على عدد من المعايير، أولها يقارن اللقطة المستقلة (١) (اللقطة الوحيدة) بالتراكيب التعبيرية المؤلفة من عدة لقطات. وتستطيع التراكيب التعبيرية أن تكون "غير متسلسلة" زمنياً، متوازية (٢) ومتعانقة (٣) أو متسلسلة زمنياً وهي تراكيب تعبيرية وصفية (٤) وتراكيب تعبيرية سردية؛ أما التراكيب التعبيرية السردية فتكون متناوبة (٥) أو خطية (على خط) وفي هذه الحالة تنقسم إلى مشاهد (٦) عندما لا تكون فيها ثغرات، أو متتاليات. وأما المتتاليات فيمكن أن تكون عادية (٧) أو على حلقات (٨).

وعرض متز نموذجه على الامتحان بفلم معاصر لجاك روزييه (Jacques Rozier) "*وداعاً يا فيليبين*" (Adieu Philippine) وحلّل حدوده بنفسه فقال أن هذا الجدول متكيف مع حالة تقليدية (كلاسيكية) في السينما ولا يأخذ

شريط الصوت في الحسبان. غير أنه رغم الانتقادات التي يمكن توجيهها إليه والتعديلات التي أجريت عليه، فإنه يمثل مرحلة من التفكير السيميائي لا يمكن إهمالها.

انظر **c.f.** segmentation, sémiologie

صورة مضخمة – صورة تريبة للرأس والرقبة GROS PLAN

انظر **c.f.** échelle des plans

مجموعة الثلاثين– GROUPE DES TRENTE

صدر قانون في ١٩٥٣يلغي إلزام المستثمرين بتمرير فلم قصير في القسم الأول من الحفلات؛ فتم عندئذ إلغاء القصير لصالح الإعلانات أو لصالح أفلام جديدة تتجاوز ٩٠دقيقة. فتعبّأ العديد من مخرجي الأفلام القصيرة، وأكثرها وثائقية، بينهم آلن رسني (Alain Resnais) وجورج فرانجو (Georges Franju) وكريس ماركر (Chris Marker) وشكلوا مجموعة الثلاثين، للدفاع عن هذا الشكل. وهكذا نشأ مهرجان الأفلام القصيرة في مدينة تور (Tours) عام ١٩٥٥. واليوم تقدم مجلة "برف" (Bref) بياناً عن نشاط هذا الفرع من السينما.

النهاية السعيدة *HAPPY END*

النهاية السعيدة أو (Happy end) يفرضها المنتجون على المخرجين. هذا كان حال السينما التقليدية الهوليودية في الكوميديات العاطفية فكان على الأبطال العاشقين المعذبين أن يلتقوا أخيراً وأن يتبادلوا قبلة محتشمة.

الهاردكور – الأفلام الإباحية (القاسية) (الفجة) *HARDCORE*

"الهاردكور" أو "الهارد" نوع سينمائي مؤلف من أفلام إباحية يقوم الممثلون فيه بتنفيذ العمل الجنسي فعلاً، خلافاً للسوفتكور (softcore) الأفلام التي يكون الفعل الجنسي فيها شكلياً فقط. مثل إيمانويل (Emmanuelle) لجوست جايكن (Just Jaeckin) – ١٩٧٤. وبعد أن خرج "الهارد" من السرية في أواخر الستينات في أميركا ثم في فرنسا، أصبح منذ ١٩٧٥مخصصاً لصالات متخصصة. إن كلمتي (hardeur et hardeuse) تستعملان للكوميديين الذين يمثلون في هذه الأفلام.

انظر– c.f. X

"الخيالي البطولي" HEROIC FANTASY

هذا النوع السينائي الذي يجمع بين الملحمة والخيالي، يقع عموماً في "قرون وسطى" خيالية صرف أو في المستقبل. ويكون تصوير العالم فيها تصويراً مانويا (نسبة إلى ماني صاحب عقيدة الصراع بين الخير والشر – المعرب) وتكون المغامرات السحرية والعنيفة التي تخوضها الشخصيات منطلقة في خيال جامح كما هو الحال أيضاً مع الديكورات والملابس (فلم "كونان المتوحش" Conan le Barbare – إنتاج ج. ميليوس J. Milius – ١٩٨١– وفلم "سيد الحلقات" (Le Seigneur des anneaux) – إنتاج ب. جاكسون (P. Jackson) عام ٢٠٠١).

مخالف لجـــو الفلم HÉTÉRODIÉGÉTIQUE

انظـــر c.f. diégétique

HOMODIEGETIQUE-مماثل لجو الفلم

c.f. diégétique-**انظر**

HORIZON D'ATTENTE-أفق انتظاري

في جمالية التلقي (جوسّ – Jauss) يهيّء العمل قارئه / مشهاده سلفاً لنمط من التلقي قائم على ا لرجوع الضمني إلى المؤلفات التي سبقته والتي ألِفها القارئ وبوجه خاص على المفهوم النوعي. إن علاقة العمل بنصوص الماضي تنشئ أفقاً انتظارياً، إنه مفهوم موروث عن "هوسرل" (Husserl) يعدّله العمل الجديد ويعيد تعريفه.

HORS-CADRE خارج الإطار

الخارج عن الإطار هو قسم من الفلم يمتد مادياً حول الصورة مثل بروا ظ اللوحة، حائط، خارج الصفحة أو خارج الشاشة.

c.f. cadre, champ, hors-champ-**انظر**

HORS-CHAMP خارج النطاق – خارج المجال – خارج الحقل

خارج النطاق هو الفسحة الخيالية ذات الثلاثة الأبعاد التي يوحي بها النطاق ويخفيها. إن عقلنا يلحظ بين الفسحة المرئية وبين هذه الفسحة غير المرئية، استمرارية بفضل معطيات بصرية – تجزئ الأجسام والأشياء، دخول إلى النطاق وخروج منه، نظرات – وبفضل معطيات صوتية؛ كالأصوات التي يكون مصدرها خارجياً عن الصورة (off) وأيضاً بفضل

معطيات سردية؛ فخارج النطاق هو هذه الفسحة التي يختفي فيها الأشخاص ويواصلون الحياة في خيالنا.

وفي الصورة الثابتة يكون لخارج النطاق فسحة لا يمكن الوصول إليها نهائياً، بينما يكفي في السينما أن نصعد أو نعدّل زاوية سحب الصور حتى نصل إلى ما كانت رؤيته مستحيلة علينا وهكذا فخارج النطاق هو نطاق مؤجّل.

خارج النظر HORS-VUE

نطلق أحياناً كلمة "خارج النظر" على ما هو مخبأ بواسطة عنصر من عناصر تسجيل المشاهد كالديكور أو الجمهور....

٨ مم 8 MM

سوّقت شركة "كوداك" هذا القطع الصغير عام ١٩٣٢وكان مكرساً للسينمائيين الهواة. وقد صار توسيع مساحة هذا الفلم في العام ١٩٦٥إلى "سوبر ٨" ("Super 8").

النص المفرط – النص القاصر – المقتصر- HYPERTEXTE/HYPOTEXTE

انظر- **c.f.** adaptation, palimpseste, remake, transtextualité.

* * *

I – J - K

ICÔNE–أيقونة

الأيقونة من اليونانية ومعناها الأول صورة مقدسة، تدل على الرسم الديني في كنائس الشرق.

وفي السيميائية، تشكل الأيقونة واحدة من ثلاث فئات من العلامات في نظرية بيرس (Pierce) هي الأيقونات والرموز والمؤشرات. ويقوم هذا التصنيف على العلاقة القائمة في كل علامة بين العاني (الشكل) والمعنيّ (المعنى) والمرجع (المردّ) الواقعي. فعاني الأيقونة له علاقة معلّلة، متماثلة مع مرجعها؛ حيث أن صورة الهر تشبه الهر. كما أن تسجيل الصوت، صورة صوتية، يشبه الصوت.

غير أن الأيقونة ليست النظام الوحيد للصورة، التي يمكن أن تكون مجرّدة (وبالتالي غير أيقونية) ويمكن أيضاً، علاوة عن أيقونيتها، أن تعني بطريقة رمزية. وفوق هذا فإن الصور الضوئية – الكيميائية لها طبيعة تأشيرية.

انظر **c.f.** connotation, iconique/plastique, image

ICONIQUE/PLASTIQUE– أيقوني / تشكيلي

تنتظم الصورة في وحدات لها دلالة (معنى)، في علامات من نوعين؛ تشكيلية وأيقونية. فالعلامات التشكيلية. وهي الأشكال والألوان والمادة، لا

تصوّر شيئاً ما من العالم، بل تعني (لها دلالة) في الكود البصري؛ فهي وحدها الفاعلة في الصورة المجردة. أما في الصورة التشابهية، التصويرية فالعلامات التشكيلية تنتظم في علامات أيقونية.

تقمص – مماثلة / مماهاة – تماهي IDENTIFICATION

في مصطلحات علم النفس أن التماهي هو محور تكون الشخصية؛ فعن طريق تقمصات متتالية لنماذج معينة يكوّن الطفل ذاتيّته. وقد تصور فرويد (Freud) التماهي الأولي كتشبه شفهي بالأم. وانطلاقاً من هذه المفاهيم، قامت نظرية السينما التي تستلهم التحليل النفساني (بودري Baudry – متز Metz) بابتكار مفاهيم جديدة.

والتماهي الأولي مع الكاميرا يغطّي الفكرة القائلة أن عين المشاهد تتماهى مع العدسية الشيئية في الكاميرا عند التصوير؛ فالقوانين الضوئبة التي تتحكم في الأجهزة وكود الرئاية، يؤديان إلى تطابق العين الحقيقية مع هذه العين الخيالية الصرف التي هي عين المشاهدة. وهكذا يشعر المشاهد لدى تغيّرات زوايا التصوير بانطباع بأن عينه هي التي تعدل الصورة.

أما التماهي الثانوي فيستعيد ظاهرة تم كشفها قبل مجيء السينما بكثير وخاصة بالنظام التوهمي؛ فالمشاهد يتماهى خيالياً مع الشخصيات. غير أن الفكرة تذهب أبعد من ذلك إذ تبين أن المشاهد يتقمص الوضع التوهمي الذي يعرضه عليه الفلم، عن طريق التقطيع، مثلاً عن طريق تعدد وجهات النظر.

انظر– c.f. dispositif, impression de réalité.

"أدهك" أو (م.د.س.ع): معهد الدراسات السينمائية العليا –IDHEC

انظر femis c.f.

توهم مرجعي–ILLUSION RÉFÉRENTIELLE

انظر déconstruction, dysnarratif c.f.

صورة IMAGE

الصورة الفلمية، كالصورة الثابتة، لها حقيقة تصورية مزدوجة (أرنهايم Arnheim)؛ كمساحة مسطحة ذات بعدين وكتمثيل لعالم في العمق، أي ثلاثيّ الأبعاد.

وهي، من الناحية التقنية، قد تعرضت لثورة؛ فمن صورة كيميائية في مرحلة أولى، (ضوء على بلّورة مطلية) يمكن أن تصبح ألكترونية منذ ظهور التلفزة والفيديو بل هي اليوم رقمية (numérique). وإذا كنا نستطيع تقانياً أن ننتقل من الواحدة إلى الأخرى – نقل الصورة الفيديو إلى بلورة (فلم)، وإسقاط فلم سينمائي في التلفاز و"رقمنة" صور الفلم الجزئية (رقمنتها أي جعلها رقمية – المعرب). كرقمنة الصوت الفلمي – فمعنى ذلك نزع الصفة المادية، من العلامة الفيديوية إلى التكويد (codage) الرقمي للإعلام بحيث لا يعود المشاهد يستطيع أن يتعرف على أصل الصورة.

والحال أن الصور الضوئية والسينمائية، المُنتَجة بطرق ميكانيكية، خلافاً للرسم (dessin) والرسامة (peinture) (أي فن الرسم بالألوان – المعرب)، كانت لها علاقة وجود أي علاقة "أونطولوجية" مع العالم (بازن Bazin). كانت تشكل أثراً (ودليلاً) مما كان أمام جهاز التصوير. إن نظرية

البصمة هذه كانت مفتاح مفهوم الواقعية في السينما من أندريه بازن إلى بيتر وولن (Peter Wollen) كاعتقاد بوجود علاقة مباشرة وعفوية مع العالم. إن الصورة الرقمية تفقد من ماديتها ما تكسبه في مجال التشابه حتى إزالة المرجع الذي تعيد الصورة تكوينه عن طريق الحساب بعد إعادة تركيبها.

انظر - c.f. icône, indice, photogramme, signe.

صورة توليفية (طريقة في التصوير الملون – المعرب)- IMAGE DE SYTHÈSE

انظر c.f. image, numérique

صورة ذهنية IMAGE MENTALE

الصورة الذهنية، في علم النفس، صورة ذاتية صرف ولكن مضمونها مشابه لصورة إدراك بصري أو سمعي أو حتى شمّي.

وقد ظهر تمثيل الصور الذهنية منذ بدايات السينما، مع وضع تذكّري أو وضع قصة مروية أو إدراك حلميّ (أي عن طريق الأحلام – المعرب). ففكرة الشخص وانفعالاته ورغباته قد ترجمت في كثير من الأحيان إلى صور بواسطة التيار الانطباعي (دولاك Dulac – إبشتاين Epstein – غانس Gance). وهي تختلف عن الصورة المسماة بالذاتية التي تُتَرجِم وجهة نظر جسمانية لدى شخص ما (تبئير أو عيان داخلي).

الصورة الحركية IMAGE-MOUVEMENT

جعل جيل دولوز (Gilles Deleuze) من الصورة الحركية والصورة الزمنية أكبر تعديلين في السينما. فالصورة في السينما، حسب رأيه بل

وحسب ملاحظات الفلامة أيضاً (علم السينما والأفلام وأثرها الجمالي والاجتماعي – المعرّب)، ليست صورة تضاف إليها الحركة، بل صورة في حركة بصورة مباشرة، في اللقطة التي تعرّف بأنها "قطع متحرك للديمومة". وهذا المفهوم عن الصورة الحركية (١٩٨٣) يميز في رأي دولوز مرحلة هي مرحلة السينما التقليدية وتتبعها الصورة الزمنية.

ويميز دولوز داخل فئة السينما الحركية عدة أنماط خاصة: الصورة – الإدراكية التي تعادل تصوير الشيء، والصورة– الفعل التي تصور القوة أو الفعل (وهذا ما يمكن ربطه بالصعيد المتوسط) والصورة– العاطفة التي تصور النوعية أو القدرة المجتمعة مع اللقطة المضخمة في كثير من الأحيان.

صورة فصورة IMAGE PAR IMAGE

انظـــر **c.f.** cinéma d'animaiton

الصورة الزمانية أو الصورة – الزمن IMAGE-TEMPS

تدل الصورة الزمنية عند دولوز (Deleuse) (١٩٨٥) على الصورة ا لحديثة، أي صورة ما بعد التقليدية، أي ابتداء من أوزو (Ozu) وولز (Welles) والواقعية الجديدة والموجة الجديدة. فحتى ذلك الوقت كانت الحركة وحدها تعرّف الصورة وكان السينمائيون عندئذ يحسون الرغبة في استكشاف الزمن وبضرورته. إن الفلم الكلاسيكي، فلم الصورة الحركية، كان يجري في الزمن الحاضر أما السينما العصرية فتعطينا رؤية الزمن.

السينما المجسّمة (أو السينما النافرة، الثلاثية الأبعاد)- / IMAX IMAX 3D

هذه الطريقة الكندية تستعمل منذ ١٩٧٠صورة كبيرة جداً (٥١مم × ٧١مم) مُسقطة على شاشة ارتفاعها من ٢٠ إلى ٣٠ متراً. وتستخدم السينما "الأقصوية" (Omnimax) شاشة نصف كروية، أما السينما النافرة ٣D (أي الثلاثية الأبعاد) فتضيف التجسيم النافر منذ ١٩٨٦.ويتم الحصول على طريقة "التجسيم النافر" بفضل صورتين يُسقطهما جهازان متزامنان وتتطلب استعمال نظارات خاصة لأن الصور موجهة بشكل متناوب إلى العين اليمنى والعين اليسرى.

انطباع بواقع حقيقي-IMPRESSION DE RÉALITÉ

لقد حظيت السينما الخيالية دائماً بتصديقيّة كبيرة. وقد جرت دراسة هذه الظاهرة النفسانية ضمن نطاق الفِلامة (علم السينما والأفلام - المعرب) على يد أندريه ميشوت (Andre Michotte) وهنري والّون (Henri Wallon) اللذين اعتبرا عدم تحرك المشاهد وظلام الصالة الشعاعين الموجِّهين إلى تسلط نفساني قوي (ويقارن أحياناً بأسطورة مغارة أفلاطون).

وعن طريق مقارنة السلطة المتحققة للفلم مع التصوير الضوئي أو المسرح، أظهر كريستيان متز (Christian Metz) (١٩٥٦) دور الحركة، المنتجة ميكانيكياً ولكن من المستحيل تمييزها على المستوى الإدراكي لحراك الحياة الواقعي، الذي يؤدي فوق ذلك إلى تقوية الانطباع بحجم الأشياء والأجسام يفصلها عمّا يبدو كقاع (أو كخلفية). كما أن المقارنة مع المسرح تظهر أن الإيمان والمشاركة العاطفية والإدراكية أمور تتغذى من غياب

المعدات السينمائية كواقع، بينما عظمة واقع المسرح المفرطة تؤذي الانطباع بحقيقة جو الفلم.

انظر c.f. dispositif, effet phi, identification.

انطباعية IMPRESSIONNISME

وصف النقاد بالانطباعية أول طليعة فرنسية في العشرينيات (من القرن العشرين طبعاً - المعرب) (دلوك Delluc - غرانس Grance - ابشتاين Epstein) بأنها الرجوع إلى الانطباعية في الرسم والأدب، وبأنها معارضة للتعبيرية في السينما (Expressionnisme).

وتبقى الجمالية التعبيرية صعبة التعريف وهي تعتمد على تمثيل العواطف والحالات الروحية بفضل كاميرا متحركة وطبعات على مطبوع، وزوايا لأخذ صور متخيّلة، ذاتية، وتجميع قصير أو بتحويل الصور الذهنية إلى صور بصرية.

داخل، في، داخلي-*IN*

يدل الاصطلاح داخلي (in) على كل ما يظهر في حقل الصورة، من عناصر بصرية أو صوتية، بعكس ما لا نراه والذي هو خارجي (off) أو خارج الحقل.

في غياب كذا - استبدال - في مكان كذا - عوضاً عن- *IN ABSENTIA*

العلاقات العوضية (in absentia) تعني علاقات المعنى التي يمكن إقامتها بين العناصر التي تظهر في نصّ ما والعناصر التي يمكن أن تحل مكانها. وهذه الوحدات تشكل نموذجاً.

انظر c.f. in praesentia

ترصيع – تنزيل–INCRUSTATION

تقوم هذه الخدعة على إدراج صورة في صورة أخرى مسحوبة على حدة (شخص في ديكور مثلاً). وكان الحصول على ذلك يتم سابقاً بأساليب تستعمل ساترات، أما اليوم فقد تبسّط الأمر عن طريق معالجة رقمية للصورة.

انظر– **c.f.** transparence 1, travelling matte.

مستقل–INDÉPENDANT

استعملت كلمة "مستقلون" أولاً لروّاد السينما الأميركية الذين رفضوا احتكار استثمار السينما وأسسوا هوليود ليهربوا من الحرب الحقيقية التي خاضها صاحب امتياز البراءات، المهندس توماس إديسون (Thomas Edison).

ويوصف بالمستقلين، السينمائيون الذين يتجنّبون طوق الشركات الكبرى ليحتفظوا بحريتهم في التعبير. وهكذا أنتج جون كاسافتس (John Cassavetes) في الولايات المتحدة، ووزّع جميع أفلامه بنفسه. ولهذا السبب يدعى السينمائيون التجريبيون ميكاس (Mekas) وبراكهج (Brakhage) وورهول (Warhol) "بالمستقلين النيويوركيين".

انظر **c.f.** avant-garde, underground.

مؤشر INDICE

العلامة هي إحدى فئات الإشارات الثلاثة، التي سجلها بيرس (Pierce) مع الأيقونة والرمز. وهي تتميز بعلاقة تجاورية كعلاقة العلة بالمعلول بين العاني والمرجع (فهي إذن علاقة غير اصطلاحية ولكنها ليست أيضاً معللة

بالتشابه). فالدخان الذي يدل على وجود النار أو بصمة الإصبع، التي تدل على وجود يد، يشكلان مؤشرين (أو فعلين - المعرب).

وهذه الفئة أساسية في السينما لأن الصور والأصوات تشكل فيها إيقونات - فهي تشبه ما تمثله - وعلامات معاً؛ إنها بالفعل نتاج بصمة تركها على الفلم من كان أمام آلة التصوير.

انظر-image **c.f.**

في حضور كذا - حضوره-*IN PRAESENTIA*

العلاقات "الحضورية" (in praesenta) عبارة عن نوع من التلاقي بين العناصر التي تشكل نصّاً ما. من نوع "وَ - وَ"، إنها تتعلق بالمحور التركيبي التعبيري للسلسلة المنطوقة أو الفلمية.

انظر-in absentia, syntagme. **c.f.**

مُدرج - معترض أو معترضة INSERT

"المدرج" أو "المعترض"، الموضوع بين لقطتين، عبارة عن لقطة مضخمة لشيء يُقصد منه إبراز تفصيل مفيد لفهم المشهد الحاضر او مشهد آت في الفلم.

داخلي - الداخل - باطن INTÉRIEUR

المشاهد الداخلية تصوّر في أماكن مسقوفة ومكشوفة، سواء كانت حقيقية أو مركبة في استوديو. ويحمل السيناريو الموشّر "داخلي نهاري" أو "داخلي ليلي".

تواجد نص ضمن نص آخر – تداخل نصين– INTERTEXTUALITÉ

انظر c.f. transtextualite

عنوان داخلي – عنوان فاصل INTERTITRE

انظر c.f. carton

مسافة (فاصلة)–INTERVALLE

بالمقارنة مع الموسيقى التي تتلاعب بالفواصل، بالفسحات بين نوطتين، سطّر دزيغا فرتوف (Dziga Vertov) نظرية الفواصل بين لقطتين، وهو أساس سينما غير السردية وغير الخيالية (الرجل ذو الكاميرا L'Homme à la caméra عام ١٩٢٩) سواء كانت فواصل موسيقية تقع بين لقطتين، أو لحنية مع صور مطبوعة فوق بعضها البعض.

انظر c.f. continu/discontinue, montage

قزحية (العين) – سجاف (آلة التصوير)–IRIS

القزحية هي أحد الأشكال الأكثر انتشاراً لسجاف آلة تصوير.

إن الفتح والإغلاق بواسطة القزحية عبارة عن مؤثرات كثيراً ما تستعمل كفواصل في الأفلام الصامتة، ويتم الحصول عليها بوضع قزحية قرب العدسية الشيئية، وهناك دائرة محاطة بالسواد تنفتح وتنغلق لتشير إلى بداية وإلى نهاية المتتالية أو الفلم. وقد أعادت "الموجة الجديدة" استعمال هذا المؤشر بتحويله في كثير من الأحيان عن دلالته التقليدية لتجعل منه تكريماً للسينما.

تمثيل أو تأدية الدور–JEU

التمثيل مرادف لتأدية ممثل ما لدوره.

مذكرات مفلّمة JOURNAL FILMÉ

يمكن للمذكرات المفلّمة أن تبدأ بالخيال ("كالندر - Calender –، لآطوم إيغويان Atom Egoyan – ١٩٩٢) أو أن تشهد عن حياة سينمائي ("كارو ديارو" Caro Diario – لنّني موريّتي Nanni Moretti – ١٩٩٤). وهي ليست مهيأة دائماً لتتوجه إلى الجمهور ("غداً وأيضاً غداً" Demain et encore demain ١٩٩٥– لدومينيك كابريرا Dominique Cabrera)، ولكنها يمكن أن تكوّن، بدرجات مختلفة، أساساً لعمل فنان؛ "لاجنس" No sex – "الليلة الأخيرة" Last Night للفنانة التشكيلية سوفي كال Sophie Calle (١٩٩٥) أو "التفليم المنزلي" – Home moving – لستان براكهاج Stan Brakhage.

وهذه السينما بصيغة المتكلم، والتي ما تزال قليلة إلا في التلفزة، أخذت اليوم تكتسب جمهوراً أوسع.

قطع قافز – تقفيز JUMP CUT

توصيل الفلم مع قطع بعض الصور من ضمن اللقطة بطريقة لا تلاحظ. وهذه التقانة تتيح استبعاد الوقت الضائع وهي تستخدم في الأفلام التعليمية وفي الريبورتاج التلفزيوني.

انظر c.f. saute

عين السينما–KINO-GLAZ

انظر c.f. ciné-œil

L M

خطاب – لغة خاصة بميدان معيّن LANGAGE

لقد جاء التفكير مبكراً بأن السينما، كوسيلة تعبيرية، هي وسيلة تواصل أي خطاب.

لقد سعى السينمائيون الروس (كوليشوف Koulechov – أيشنشتاين Eisenstein) إلى رؤية نوع من "سينما-لغة" أو "لغة سينمائية" في الفلم تعادل اللغة الطبيعية واعتبر لقطاتها كلمات، منسقة في جمل بواسطة تجميع (مونتاج) كلّي القدرة على إنتاج المعنى.

وأعادت السيميائية طرح المسألة عن طريق استعادة الآلية المنهجية لدى الألسنية البنيوية. وبرهن متز (Metz) (١٩٦٤) أن السينما ليست لغة، لأنها لا تمتلك ترابطها المزدوج في وحدات لها معنى وفي وحدات ليس لها معنى (علماً أن الصورة تتوضع دائماً في المعنى). وهي أيضاً خطاب يمكن مماثلته مع الخطاب الشفهي، الذي يجمع اللغة والكلام (سوسور Saussure)، بقدر ما يبتعد عن الاستقاء، كاللغات الطبيعية، من قعر معين، من مخزون من الكلمات والأشكال النحوية التي ينقلها الكلام إلى الحال الراهن. وليس ثمة قواميس ولا قواعد لغوية، ولا خزّان من الصور والأشكال التي تتيح تكوين

الفلم المنقول مباشرة إلى الحال الراهن. فالسينما "كخطاب بدون لغة" تمتلك مع ذلك كودات عديدة تحكم الأقوال، كشفت عنها السيميائية في المرحلة الثانية.

هذه النظرية المنهجية بقيت سائدة طوال عشر سنوات تقريباً. ثم انتقل المرسى نحو التحليل النفساني ثم نحو علم النفس المعرفي.

انظر - **c.f.** code, cognitivisme, iconique/plastique, grande syntagmatique

الفانوس السحري LANTERNE MAGIQUE

الفانوس السحري هو سلف جهاز الإسقاط، يستعمل منذ القرن السابع عشر مبدأ الغرفة المظلمة؛ فهو يتكوّن من مصدر منير صغير ومن عدسية شيئية تشكل صورة كبيرة على شاشة انطلاقاً من صفيحة زجاجية مدهونة.

القائمة السوداء LISTE NOIRE

انظر **c.f.** maccarthysme

فلم طويل LONG MÉTRAGE

تعرّفه النصوص الرسمية كفلم طوله أكثر من ١٦٠٠م من قطع ٣٥مم من النموذج الموحّد، يستمر عرضه ٦٠دقيقة على الأقل. وكان القطع الأكثر انتشاراً لمدة طويلة هو ٩٠دقيقة مع بعض الاستثناءات الملحوظة مثل فلم "ذهب مع *الريح*" لفكتور فليمنغ (Victor Fleming) عام ١٩٣٩والذي كان يستمر ٢٢٥دقيقة. واليوم تميل مدة عرض الأفلام إلى التطاول.

لوما – رافعة على عربة (شاريو)-LOUMA

اللوما رافعة مركبة على عربة (شاريو) يحمل ذراعها المتداخل (التلسكوبي) الكاميرا. ويتم التصوير بتحكم عن بعد وتكون التنقلات الأكثر تعقيداً في منتهى الدقّة. وقد استعملها لأول مرة رينه كليمان (René Clément) عام ١٩٧١.

نور – إنارة – ضوء-LUMIÈRE

يكون العمل على النور موكولاً إلى مدير التصوير أو الرئيس المصور. فهو الذي "يبني" أنوار الفلم ويكيّفها، سواء كانت طبيعية أو اصطناعية. وفي الديكور الطبيعي تستعمل مصافٍ لنشر النور ويمكن تقويته بواسطة نوّارات. وفي داخل الاستوديو، تنير النوّارات المشهد المطلوب تفليمه بنور رئيسي قوي إلى حد ما، ونور مواجه يُسمى نور الجو وهو أخف، ونور جانبي يُسمى النور الملامس، ونور خلفي (balck light) وهو الذي يفصل بين موضوع التصوير والديكور ويشكل هالة.

الماكارتية MACCARTHYSME

في أيام الحرب الباردة في نهاية الأربعينيات أخذت لجنة النشاطات ضد أميركا تطارد محترفي السينما المشبوهين بالتعاطف مع الشيوعية، وذلك بدفع من عضو مجلس الشيوخ ماكارتي. وقامت عند ذلك مطاردة حقيقية للساحرات، مع الممارسات المختصة بذلك من تشجيع الوشاية والافتراءات وتشكيل لائحة سوداء تطرد من حلبات الممثلين من تعبأ عنهم بطاقات

"فيشات". وأحيل العديد من المهنيين، من سينمائيين وعمال تشغيل وكتبة سيناريو إلى البطالة. وغادر بعضهم وطنه (فأخذ جوزيف لوزي Joseph Losei) – يصور في إنكلترا ابتداء من عام ١٩٥١) واختبأ آخرون تحت أسماء مستعارة (كاتب السيناريو دالتون ترومبو (Dalton Trombo). أما العشرة من جماعة هوليود الذين رفضوا التعاون مع اللجنة فوجدوا أنفسهم في السجن. ثم هدأ الوضع وصار طبيعياً حوالي ١٩٥٥.

ماك غوفن MAC GUFFIN

هذه الكلمة التي اخترعها ألفرد هتشكوك (Alfred Hitchcock) تدل على تفاصيل الكلام التي تشكل فخاخاً سردية تعمل على تحويل المشاهد نحو حل خاطئ للحبكة.

ماكماهونيون MAC MAHONIENS

كانت هذه الكلمة تدل على جماعة من نقاد مجلة "دفاتر السينما" (Cahiers du cinéma) مقيمين في سينما ماك ماهون والذين كانوا في الستينيات يدافعون عن سياسة للمؤلفين، أميركية صرف، تحابي لانغ (Lang) ولوزي (Losey) وبريمنغر (Preminger) وولش (Walsh) وتعاكس الجماعة السائدة أنصار هوكس (Hawks) وهتشكوك (Hitchcock).

انظر- **c.f.** Hitchcocko-hawksien, politique des auteurs.

مخزن – ملقم – مشط-MAGASIN

المخازن هي العلب – أو الملقّمات – المثبّتة على الكاميرا وفيها مخزن الفلم. والفلم البكر يكون محمولاً في المخزن المُعطي بينما يحتفظ المخزن المتلقي بالفلم المطبوع. وفي خارج ذلك تحمل المخازن وتفرّغ في كيس كتيم للنور.

الأكبر – الكبرى -MAJOR

هذا الاختصار لـــ "كبريات الشركات" (the major companies)، كان يدل قبل الحرب على الستوديوهات الخمسة الكبرى في هوليود وهي: فوكس (Fox) – "مترو غولدن ماير" (MGM) – بارامونت (Parmont) – RKO – وورنر (Warner) بالمقارنة مع الصغرى وهم كولومبيا، يونايتد أرتيست (الفنانون المتحدون) (United Artists) أونيفرسال (Universal).

توثيق صنع الفلم – أو توثيق الفلم *MAKING OF*

توثيق صنع الفلم (making of) توثيق عن تصويره وصنعه. وكان أحد أوائل هذا النوع عبارة عن فلم قصير تم تفليمه عام ١٩٢٨على يد جان دريفيل (Jean Dreville) بعنوان "حول المال" عن صنع فلم "المال" لمارسيل لربييه (Marcel L'Herbier). وكان التوثيق الذي حققه أورسون ويلز (Orson Welles) بعنوان "تفليم عطيل" (المنتهي عام ١٩٧٨) حول تفليم فلمه "عطيل" (١٩٤٩– ١٩٥٢)، مقرراً للتلفزة وكن حصل على لاخروج إلى الصالات. إنه اليوم عمل قائم بذاته.

غير أن توثيق صنع الأفلام، الذي أصبح رائجاً جداً منذ الثمانينيات، يتحقق عموماً لغايات تشجيعية ومرافقة إطلاق الإنتاجات الضخمة.

انظر c.f. transtextualité

تصميم مصغّر-MAQUETTE

وهو عبارة عن ديكور مبني على قياس مصغّر ليجري تفليمه على حدة وإدراجه في صورة مركّبة (عن طريق تقنية ساترة - مباشرة معاكسة) مع الممثلين، أو عنصر من ديكور يربط مع الديكور ذي الحجم الطبيعي، المصنّع من أجل التلاعب بعمق المجال ويتم إعادة تناسبه مع الواقع بواسطة جهاز بصري خاص.

مواد التعبير-MATIÈRES DE L'EXPRESSION

انظر-c.f. expression

الراوي الأكبر -MÉGA-NARRATEUR

انظر-c.f. énonciation, focalisation, narration, récit.

ميلودراما-MÉLODRAME

كانت الميلودراما، في المأساة اليونانية وبدءاً من القرن الثامن عشر حيث دلّت على الأوبرا، عبارة عن دراما مرفوقة بحوارات واغان. وفي القرن التاسع عشر تطور معناها نحو دراما شعبية قريبة من العنف المحزن في الرواية "القوطية" (gothique) الإنكليزية، التي تقترن عاطفيتها المبكية بالمفاجآت المسرحية وبالحبكات التي تفيض من دسائس معقدة ويكون أشخاصها المُنمذجون، هم العاشق الأول الشاب والبطلة المضطهَدة والخائن المخادع الوصولي، وكل هذا مدعوم بموسيقى معبّرة. وتشهد السينما، مع *أطفال الفردوس*" (Les Enfants du Paradis) لمارسل كارنيه (Marcel Carné) (١٩٤٥) - برواج هذا النوع المتمركز خلال القرن التاسع عشر في صالات شارع المعبد الذي تحوّل اسمه إلى شارع الجريمة (boulevard du Crime).

إن السينما تستعيد منذ البداية هذه الذخيرة الشعبية، وثمة سينمائيون كبار يشتهرون في هذا النوع، من أمثال غريفث (Griffith) في فلم *"الزنبقة المحطمة"* (Le lys brisé) (١٩١٩)؛ وبورزاج (Borzage) في فلم *"ملاك الشارع"* (Street Angel) (١٩٢٧) – وسيرك أيضاً (Sirk) في *"السر الرائع"* (Le Secret magnifique) (١٩٥٤) أو رينر ويرنر، فاسبيندر (Rainer Werner, Fassbinder)، أما القوالب السردية فيضطلع بها بعضهم حتى الغنائية، بينما يفككها آخرون ليقيموا تفريقاً؛ وهذا هو حال فاسبندر (Fassbinder) ابتداء من ١٩٧٠، بدءاً من *تاجر الفصول الأربعة"* إلى "جميع *الآخرين يدعون علي"* مروراً بـ "إيفّي بريست" (Effi Briest).

استعارة – مجاز–MÉTAPHORE

هي استعارة، صورة بلاغية، تنقل معنى الكلمة الأصلي نحو معنى آخر عن طريق مقارنة تبقى ضمنية مثل: "أنت أسدي الرائع الكريم" (هوغو – Hugo).

أما في السينما فإن ما يسمى "استعارة" يكون في كثير من الأحيان مقارنة كلمة بكلمة. وهكذا نرى فريتز لانغ (Frietz Lang) في *"الغضب المستشيط"* (Fury) ويلحق بلقطة لنساء أثناء نشرهن لإشاعة بلقطة لدجاجات تقاقي: والمقارنة هنا صريحة. وبالمقابل نجد الأسود الحجرية الثلاثة التي تبدو وكأنها تنتصب في *"الدارعة بوتمكين"* (Le Cuirassé Potemkine) – لإيشنشتاين، لكي تعنى أن الثورة سائرة، كلاهما يشكلان استعارة.

إن الاستعارة التي أعطاها الشكلانيون قيمتها أيام السسينما الصامتة، مثلها مثل أساليب المقارنة، قد تجنبتها السنما الكلاسيكية التي تجدها بالغة الإلحاح والاستطراد.

وعاد الألسنيون والمحللون النفسانيون ابتداء من السبعينيات إلى نظام الاستعاراتي فأصبحت الاستعارة والكناية مراتب في تصوير الفكر بالنسبة للأولين ومبدأين كبيرين خاصين للرتبة الرمزية في نظر الآخرين. وسوف تمزج السينما هذه التناولات بجعلها من الاستعارة والكناية عناصر أساسية في تكوين معنى الصورة.

انظر- c.f. figure, signe.

ما وراء النص - تعليق على النص (نقداً وتحليلاً)- MÉTATEXTUALITÉ

انظر c.f. transtextualité

نهج - طريقة -MÉTHODE

تستعمل كلمة نهج لتشير إلى مدرسة الممثلين (l'Actor's Studio).

مجاز مرسل-MÉTONYMIE

هي استعارة، صورة بلاغية، تقوم على تسمية شيء بواسطة كلمة تدل على شيء آخر، بينهما علاقة العلة بالمعلول (عاش من عمله) أو علاقة احتواء (شرب كأساً) أو علاقة تجاور (الجزء عن الكل): "هذا الزند الذي أنقذ هذه الامبراطورية مراراً كثيرة".

وقد أمكن القول أن الكرة الممرغية التي تطير عند موت الحفيدة في فلم لانغ (Lang) *"السيد الملعون"* كان في وقت معاً استعارة عن طريق المقارنة مع شكل الطفلة، وكناية لأنه شكل امتداداً لذراعها.

وكصورة للتجاور تعمل الكناية في التجميع (المونتاج) التقليدي القائم على الشفافية وعلى تصور وصل يصون الاستمرارية المكانية والتشكيلية وجو الفلم.

مخرج – (ومعناها الحرفي "واضع في مشهد" لأنه يحوّل الأشياء والأفكار المكتوبة إلى أشياء وأفكار تشاهد بالعين–المعرب)– METTEUR EN SCENE

إن كلمة مخرج مستعارة من المسرح وهي، قَبْلياً، سيئة التلاؤم مع السينما وذلك بسبب عودتها إلى "مكان للمشهد" لا وجود له في السينما، وإلى التمييز النوعي الخاص بالمسرح الذي تقيمه مع المؤلف؛ ففي السينما ما يزال يُحتفظ أحياناً بالتمييز بين السيناري (كاتب السيناريو) والحوارتي (كاتب الحوار) والمخرج.

c.f. cinéaste, politique des auteurs, réalisateur.–**انظر**

تقليد – إيماء–*MIMESIS*

كلمة (ميميسيس) (mimesis) اليونانية تعني "تقليد" بمعنى سرداني وبمعنى تمثيلي معاً.

ففي ميدان السرد تدل "الميميسيس" على شكل من البيان الشفهي الذي يجري فيه تقليد حركات الشخصيات وأفعالهم وأقوالهم؛ وهذا الشكل القائم على التقليد يشجبه أفلاطون الذي يفضل الديجيسيس (diegesis) أي الكلام على لسان الغائب (كالملحمة) والذي لا يقلّد الحقيقة. أما الفن "التقليدي" (الإيمائي – المعرب) بامتياز فيؤديه المسرح في أيامنا.

وفي ميدان التمثيل بواسطة الفنون البلاستيكية، فإن "الميميسيسس" (التقليد) هو تقليد تمثيلي، هو التشابه الذي يراه البصر، والذي تصوّره أرسطو في مؤلفه "البوييطيقيا" (Poétique) كتعبير، كمظهر محسوس لطباع خافية، يدل على الرغبة في المعرفة وليس كتقليد دقيق للمظاهر.

c.f. diégèse, monstration.–**انظر**

فلم ضمن فلم (حرفياً) "وضع في هاوية" - MISE EN ABYME (EN ABIME)

هذا الاصطلاح المأخوذ من فن الشعارات يشير إلى النقطة المركزية في الترس الذي يحمل صورة مجموع الشعار (علماً أن الإعلان عن جبنة "*البقرة الضاحكة*" (La vache qui rit) هو رمزه الحديث). وقد أعاد أندريه جيد (André Gide) استعماله في قصته *"بالود" (Paludes)* ليشير إلى شكل من القصة ضمن القصة مع ارتداد فعل الشخص على ذاته. وهذه الكلمة، في الأدب وفي السينما، تطرح المشاكل ذاتها من حيث التصنيف والبحث عن معايير ملائمة.

إن "الوضع في هاوية" لا يمكن أن ينفصل عن أسلوب "الفلم في الفلم" أو السينما في السينما، بمقدار ما يظهر الفلم الثاني عموماً كانعكاس للفلم الأول.

انظر **c.f.** film dans le film, transtextualité.

المزج الصوتي - مزج الأصوات (في شريط واحد) - (مكساج)- MIXAGE

هذه العملية التركيبية في قاعة التسجيل تقوم على تأمين توازن مختلف أشرطة الفلم الصوتية في شريط صوتي واحد. والمازج يعيّر، على الأخص، حجم الأقوال بالنسبة إلى ضجيج البيئة، ويصحح التأثيرات ويضبطها.

نموذج MODÈLE

انظر **c.f.** cinématographe

حديث – عصري MODERNE

يرتبط مفهوم الحداثة في اواخر القرن الثامن عشر بمشروع "الأنوار" وبمولد فلسفة الفن. وهو يتميز في الميدان الجمالي بتحرر الفن من السيطرات المؤسساتية والأخلاقية التي كان يعاني منها – أي أنه تكوّن كمجال (بورديو Bourdieu) – كما يتميز بإرادته الانقطاع عن التقاليد. وفي بداية القرن العشرين أصبح تجدد الرسم يتمثل بالتكعيبية والتجريد.

وفي السينما، كفن جديد يغلب فيه التصوير والسرد، يكون مفهوم الحداثة أصعب على من يريد الوصول إلى لبّه. وتجري عموماً مجابهة الفترة الكلاسيكية الهوليودية، المؤسسة على جمالية الشفافية، بالتجريبات الشكلانية الطليعية خلال الستينيات في أوروبا، والتي تعمل بوجه خاص على تفكيك القصة لإلقاء الضوء على أساليب إنتاجها. غير أن بعضهم يصفون سينمائيين مثل روسيليني (Rossellini) بالعصريين رغم أن هؤلاء يرفضون كل شكلانية.

انظر– c.f. déconstruction, dysnarratif, post moderne.

تبيان – إظهار– MONSTRATION

بوحي من مقارنة أفلاطون بين التقليد (الإيماء) والجو التخيّلي، فإن هذا التعبير الجديد، الذي اقترحه بعض السردانيين، يعني شيئاً بسيطاً هو تبيان وإبراز فعل أو حدث ما بتمثيله من قبل شخصيات كما في المسرح. وهذا التعبير الذي فكر به أندريه غودرو (André Gaudreault) لإبراز الشكل البدائي للتمثيل السينمائي (أفلام تعتمد نقطة واحدة، تسجيل مناظر ومشاهد)

إنما يتعارض مع السردَ مع أنه يشكل الدرجة الأولى منه، أي "الفعل المؤسس الذي لولاه لما وجد السرد الفلمي" (غارديس Gardies).

c.f. cinéma des premiers temps, diégèse, narration.– **انظر**

تجميع (مونتاج) (تعمير – ترتيب – توليف) –MONTAGE

يقوم التجميع من الناحية التقنية على لصق اللقطات المفلّمة وعناصر الشريط الصوتي بعضها بَعْد بعض بحسب الترتيب الذي حدده المخرج بالاتفاق مع المجمّع. وقد تطورت عملية التجميع تطوراً سريعاً جداً أثناء السنوات الأولى من وجود السينما. وكانت مرائي لوميير (Lumière) تمثل لقطة واحدة بالكاميرا الثابتة. غير أنه جرى قبل العام 1905 لصق أطراف لقطات يمكن أن تنتظم في قصة. وحوالي ١٩١٠ تم اكتشاف ما يعادل التجميع الحالي أي تقطيع مشهد إلى لقطات مفلّمة من مختلف نقاط النظر، والذي يقيم علاقات سيميائية وشكلانية معاً بين اللقطات المتتالية عن طريق تناوب نقاط النظر (في الحقل والحقل المعاكس، مثلاً) وعن طريق الوصلات.

وكل فلم هو فلم مجمّع – رغم الحالة القصوى المتمثلة في فلم *"المشنقة"* (La Corde) لهتشكوك، ١٩٤٨، الذي تم تفليمه تقريباً في لقطة –متتالية واحدة، ولكن عدد اللقطات متغيّر؛ وهذا العدد الكبير جداً في الأفلام الصامتة، وبوجه خاص لدى السينمائيين الروس، أخذ يقل في كثير من الأحيان ابتداءً من ١٩٤٥ففلم *"أجمل أعوام حياتنا"*(Les plus belles snnies de notre vie) لولر – Wyler – (١٩٤٦) يعدّ بالكاد أكثر من /٥٠٠/ لقطة تدوم ١٧٠دقيقة. غير أن الأفلام في السينما الحديثة، حوالي ١٩٧٠، لم تعد تعدّ سوى حوالي

عشر لقطات (عند فيليب غاريل Philippe Garrel – ميكلوس جانكسو Miklos Jancso – أندريه تاركوفسكي Andréï Tarkovski).

إن هذا التباين يتفسر بتصورات مختلفة عن دور التجميع (المونتاج)، إذ أن له في أكثر الأحيان وظيفة سردية؛ فتغيير اللقطة يوجّه تفهمنا للمشهد حتى أنه يفرض علينا المعنى (سواء عن طريق لقطة مضخمة لشيء تفصيلي أم عن طريق تجميع متناوب يسمح بفهم الحدث فهماً إجمالياً). وبالعكس فإن التجميع يمكن أن يزجنا في خطأ – في الفلم الأسود مثلاً. إن الخطاب العسير السرد يتكفل على وجه الدقة بتفكيك هذه المهمة السردية، هذا الانتظار الذي ينتجه التوهم، كما يتكفل بإثارة عدم ثقتنا عن طريق تجميع غير مفهوم تصبح مهمته استطرادية وقوية التعبير. وقد استمرت طويلاً مقارنة بين مفهوم الشفافية في السينما الكلاسيكية وبين تجميع استطرادي منتج للمعنى بشكل صريح، يستعمله الروس وينظّره ايشنشتاين (Eisenstein) في القصد إلى خطاب إيديولوجي. أو في الحداثة (غودار Godard – روبّ غرييه Robbe-Grillet). أما اليوم فقد تم تجاوزُ هذه المقارنة إذ أصبحت الأفلام الأكثر سردانية تتضمن أساليب تجميعية مدعومة جداً.

وللتجميع، بصرف النظر عن دوره السردي، مهمة نحوية (تتعلق بتركيب الفكرة – المعرب) وتدقيقية. إنه يشد بنية العمل، مهما كان نوعه (إلا الخيالي)، أكان فلماً وثائقياً، أو تعليمياً أوحتى شاعرياً، إنه عنصر أكبر في الأساليبية إذ أنه ينتج أيضاً مؤثرات إيقاعية ومؤثرات تشكيلية.

انظر– grande syntagmatique, "montage interdit". **c.f.**
ponctuation, raccord.

تجميع متناوب – تجميع تناوبي MONTAGE ALTERNÉ

هذا الشكل من التجميع يناوب بين لقطات من متتاليتين أو عدة متتاليات، بحيث يخرج أفعالاً تقع في أماكن مختلفة في وقت معاً. وهكذا يمكن إظهار ملاحِقين وملاحَقين كلاً بدوره وهم ينطلقون في أماكن متقاربة إلى حد ما دون أن تكون كلها في ميدان واحد، أو إظهار أعمال تترافق علاقتها الزمنية بعلاقة تماثل (وهي علاقة تستعمل في التجميع المتوازي) كما في فلم لانغ "*الملعون*" (Le Moudit 1931) حيث البوليس واللصوص يضعون خططاً للعثور على القاتل.

انظر **c.f.** grande syntagmatique

تجميع قصير–MONTAGE COURT

يمكن عن طريق تعاقب لقطات قصيرة جداً، إحداث مؤثر يوحي بالتسارع؛ ففلم هابيل غانس (Abel Gance) "*الدولاب*" (La Roue) يمزج في عام ١٩٢٠ابين حبكة ميلودرامية ومعالجة للصورة المجدّدة، وخاصّةً عن طريق إيقاع التجميع الذي يعطي في بعض المتتاليات انطباعاً شديداً بالسرعة.

التجميع التكعيبي–MONTAGE CUBISTE

تشبيهاً بالتكعيبية التحليلية، نطلق هذه التسمية على نمط من ا لتجميع يجعل اللقطات المتعاقبة تغطي بعضها بعضاً في الزمن بحيث يفكك الصورة إلى قطعة موزاييك لا تعبّر عن أية ديمومة. وبعد أن كان هذا النمط من التجميع يستعمل عند إيشنشتاين (Eisenstein)، أخذ يلاقي حالياً بعض الرواج بمبادرة من ماتريكس (Matrix) (ل. واشـــوفسكي L. Wachowski) في نوع

يستحق المشاهدة؛ حيث نجد عدة صور مأخوذة لنفس الحركة، في نفس الوقت ومن نقاط نظر مختلفة، بواسطة عدد كبير من آلات التصوير، وبعد ذلك عولجت هذه الكليشيهات معالجة رقمية وجمّعت تعاقبياً بحيث تخفف سرعة اللحظة.

تجميع بين اللقطات MONTAGE DANS LE PLAN

المعنى الحرف تجميع في اللقطة؛ عبارة غريبة إلى حد ما فكيف يمكن التجميع "في" اللقطة بينما التجميع يجري "بين" اللقطات؟ إن هذا التعبير يعني أيضاً ما نسميه أحياناً بالمشهد المزدوج، حيث لقطة طويلة تقدم لنا في عمق المدى فعلين كان من الممكن تجميعهما بطريقة الحقل والحقل المعاكس. إن فلم ويلز (Welles)؛ "المواطن كين" (١٩٤١) يضم عدة مشاهد من هذا النوع، سواء كان الحصول عليها قد تم بواسطة العدسية الشيئية أو بواسطة خُدع.

إن إيشنشتاين (Eisenstein) (في فلم "إيفان الرهيب" – Jvan le terrible – ١٩٤٥) وآنجيلو بولوس (Angelopoulos) يستعملان كثيراً هذه الطريقة.

تجميع المسلّيات MONTAGE DES ATTRACTIONS

في نظرية إيشنشتاين (Eisenstein) أن تجميع (montage) المسلّيات يدل على "وضع سينيتات" (كوميديات صغيرة) شبه مستقلة جنباً إلى جنب، سواء كان أسلوبها كاريكاتورياً أو هزلياً، كمسلّيات مسرح المنوعات الذي استعير منه الاصطلاح (أومون/ماري Aumont/Marie) وهذا الشكل، بعكس ما نقرؤه أحياناً، لا يرتبط بأي تجانب بين اللقطات.

"تجميع محظور" - "MONTAGE INTERDIT"

هذه الصيغة الاستفزازية، ولكنها لا تعني البتة حظراً للتجميع، تشكل عنوان مقالة لأندريه بازن (André Bazin) في الخمسينيات. في ذلك الوقت، وقبله بنحو عشر سنوات، ومع مؤلفات رينوار (Renoir) وولز (Welles) أخذت الواقعية الجديدة، أوجمالية التجميع، تعترف بقيمة الغلاقة مع الحقيقة المفلّمة، ويذكر بين النقاد الفرنسيين أن بازن (Bazin) كتب يقول: "عندما يتوقف الشيء الجوهري في حدث ما على وجود عنصرين في وقت واحد يصبح التجميع محظوراً" والشيء الجوهري في حدث ما هو بالتأكيد شيء ذاتي ولكنه يعطي كمثال على ذلك تبادل نظرات ذات معنى محمّل بالرمز أشد التحميل، بحيث أنه لم يكن ينبغي تجميعه بطريقة "الحقل – الحقل المعاكس"، وبمقدار ما يتوقف المعنى على التجاور الفيزيائي. ولهذا يضيف عندما يتعرض لسينما الأطفال، أنه يحق للتجميع في بعض الأحوال، وحتى للخدع، أن يبقيا على المؤثر الخيالي.

تجميع خفيّ MONTAGE INVISIBLE

يقال عن التجميع أنه "خفي" عندما تخفي الوصلات انقطاع القصة المكاني الزمني، وينتسب هذا الشكل إلى السينما الكلاسيكية وإلى جمالية الشفافية.

انظر c.f. discours/récit, énonciation.

تجميع متوازي MONTAGE PARALLÈLE

التجميع المتوازي، خلافاً للتجميع المتناوب، يُناوب سلسلات من الصور ليست بينها أية علاقة تزامنية. ولكونه استطرادياً ولا سردياً فهو

يُستعمل لأغراض نظرية ترميزية في كثير من الأحيان، بغية خلق مؤثرات تتعلق بمقارنة أو بتضاد.

وإذا كان هذان الشكلان من التجميع يبدوان مختلفين جداً على الصعيد النظري، فإن ممارستهما العملية أكثر صعوبة لأن بعض المتتاليات المتناوبة التي تبدو وكأنها تقدم، في الأساس، علاقة زمنية، إنّما تقيم بالفعل بعداً استطرادياً واضحاً جداً؛ وهذه هي حال مقدمة فلم "*علاقات خطرة*" (Liaisons dangereuses) لستيفان فريرز (Stephen Frears) (١٩٨٨) الذي يؤدي بنا تقديمه المتناوب للبطلين إلى أن نقرأ باصطلاحات تزامنية متتالية مَدْخلية تطرح في وقت معاً علاقات الأشخاص وغرض الاقتباس.

انظر .c.f. grande syntagmatique

تجميع مع لازمة (اللازمة شيء يتكرر - المعرب)- MONTAGE PAR LEITMOTIV

هذا النوع من التجميع يناوب بين متتالية من لقطات متعاقبة وبين صورة متواترة حول موضوع ما بقصد الدلالة على فكرة أو انطباع أوشعور؛ وهكذا نرى صورة الدفتر والقلم تتكرر بانتظام في "*يوميات خوري ريفي*" (Le Journal d'un curé de campagne) لروبير بريسّون (Robert Bresson) (١٩٥١).

تجميع افتراضي -MONTAGE VIRTUEL

يحصل هذا التجميع منذ السنوات ١٩٩٠على منبّه فيديو انطلاقاً من "صور مع صوت" مرقمة من الفلم الذي يقوّمه المجمّع ويرتبه على الحاسوب. وهذه الطريقة تتيح إلغاء معالجات الفلم باليد وبالتالي تتيح إزالة تشويهات محتملة.

التشكيل – التشكّل-MORPHING

كان الانتقال التدريجي لصورتين مختلفتين تمثلان موضوعاً واحداً، يتم سابقاً بواسطة الخدع وطبع صور على صور أما الآن فهويتم عن طريق معالجة معلوماتية، ويستعمل التشكيل كثيراً في الأفلام الخيالية،بدءاً من "*النبابة*" (Lamouche) لديفيد كروننبرغ (David Cronenberg) (عام ١٩٨٦) إلى "المغارة الناعسة" (Sleepy Hollow) لتيم بورتون (Tim Burton) عام (١٩٩٩).

انظر– **c.f.** effets spéciaux, numérique.

حركة آلة التصوير – تحريك الآلة- MOUVEMENT D'APPAREIL

نحصل على حركية آلة التصوير، عند التقاط الصور، إما بتدويرها حول محورها، أي "بالاستحوار"في حال التصوير الشامل (البانورامي)، وإما بتنقيلها في المكان أو بتحريكها عمودياً (travelling). أما "البانو–ترافيلن" (pano-travelling) فهو يجمع هذين الفعلين من أجل حركات معقدة تتحقق بوسائل نقل باللغة التقانة (رافعه مع عربة، لوما...) أو نحصل عليها بواسطة كاميرا محمولة (على الكتف إذا كانت ثقيلة وباليد في حال الكاميرات الفيديو الرقمية، وهي خفيفة). أما "الظوم" (Zoom)، كتحريك بصرياتي، فلا يعتبر حركة للآلة لعدم وجود تنقل في المكان.

وأحياناً تكون الحركات مبهمة، وليس من السهل دائماً إعادة تشكيلها انطلاقاً من الصورة.

فلم متوسط الطول -MOYEN MÉTRAGE

لا نجد الفلم المتوسط الطول في النصوص الرسمية غير أننا نطلق هذه التسمية على الأفلام التي يتراوح طولها بين ٩٠٠ و ١٦٠٠متر، والتي تدوم بين ٣٠دقيقة وساعة.

صامت – صامتة-MUET

لم تسمَّ السينما الصامتة بهذا الاسم إلا عند ظهور السينما الناطقة، ابتداءً من العام ١٩٣٠، ونظراً لعدم اعتبار غياب الصوت عيباً أو نقصاً.

أما من الناحية الجمالية فهي تختلف جداً عن السينما الناطقة، إذ أن نوعيتها تعود إلى:

- تعبيرية الممثلين بواسطة الحركات والإشارات.
- أهمية مظهر اللقطات البصري وتركيبها.
- أهمية التجميع من أجل إنتاج المعنى وأهمية الإيقاع أيضاً.
- الأفضلية المعطاة لبعض الأشياء (وجه أو شيء في لقطة مضخمة) ولبعض المواضيع (أحلام اليقظة، التوهم الخيالي) ولبعض الأنواع (الهزلي والميلودرامي والغنائي).
- تكرار بعض بدائل المؤثرات الصوتية (كالعناوين الداخلية واللقطات المضخمة والمعترضات (أو المدرجات) والمؤثرات التسجيلية).

ومع هذا فليست الأفلام الصامتةكلها تعتمد على المؤثرات المعبّرة في اللقطةالمضخمة والتجميع وقد استمر بعض السينمائيين على عمل ذلك بعد ١٩٣٠. فالتفاوت الجمالي يمر إذن بين الصامتة والناطقة بأقل منه، كما يقول بازن (Bazin) بين السينمائيين "الذين يؤمنون بالصورة" و"الذين يؤمنون بالحقيقة".

N

متمول – "أمير مالي" –NABAB

انظـــر producteur **c.f.**

راوي – قصّاص – سارد NARRATEUR

انظـــر focalisation, narration **c.f.**

راوي منتدب أو راوي مندوب–NARRATEUR DÉLÉGUÉ

تُبنى بعض الأحاديث على ندب السرد إلى شخص، يكون في نقطة داخلية، يروي ما يعرفه وأحياناً ما رآه وما سمعه. فعلى غرار *"المواطن كين"* (Citizen Kane) لولز (Welles) (١٩٤١)، نجد *"الكونتيسة الحافية"* (La Contesse aux pieás nus)، لمانكييفتش (Mankiewicz) (١٩٥٤) مصمماً على نظام يقضي بندب السرد إلى ثلاثة أشخاص يروون بالرجوع إلى الوراء، أثناء جنازتها ما يعرفونه عن حياة النجمة ماريا فارغاس (Maria Vargas) تمثلها آفا غارديز (Ava Gardner). وخلافاً لفلم ولز المصمم على الكلام الزائف فإن الرواة المنتدبين يروون ما شاهدوه "حقاً".

انظر– focalisation, narratologie. **c.f.**

سردانية – (فن السرد)-NARRATOLOGIE

هذا الفن، الذي تنامى عن طريق الدراسات الأدبية ثم نقل إلى السينما، يحلل القوانين العامة للسرد. وهناك نمطان من التناول السرداني: الأول اهتم بالرواية تبعاً لمضمونها؛ وابتدأ بالبنيوية وبأعمال بروبّ (Propp) ثم تطور على يد غريماس (Greimas) مع دراسة مخطط الفعل. ثم تركَّز على الآليات السردية، ومهام شخصيات القصة (موضوع البحث، المعاون، المعارض، إلخ)، فهو لا يحسب حساباً للإعلام الخاص بالقصة.

أما التصور الآخر، الذي يمكن القول أنه نمطي، فيحلل أنماط السرد؛ من يروي القصة ومن أية وجهة نظر؟ أنه يعمل على البيان ويأخذ في الحسبان صفة العاني المادية؛ المشكلة من وجهة النظر الجسمانية الفيزيائية (مكان الهدف) الهام جداً في السينما ولا وجود له بنفس الوثاقة في الأدب.

إن الجانب النمطي من السردانية يتعلق أيضاً بدائرة التلقي، مع "الذرائعية – السيميائية" (sémio-pragmatique) التي تدرس العلاقات بين النص ومُتلقيه والمشاكل العقائدية والطريقة التي ينعقد بها عقد القراءة.

انظر- Esthétique de la réception, focalisation, pragmatique. **c.f.**

طبيعيّة أو طبيعانية-NATURALISME

أرادت الطبيعانية، في أدب القرن التاسع عشر، المتأثرة بالنزعة الوضعية (زولا – Zola – موباسان Mopassant) أن تكون بحثاً موضوعياً عن العالم، بحثاً مصمماً على نمط العلوم.

وإذا كانت جمالية طبيعانية للأفلام لم تُقترح قط بطريقة ملائمة فقد أثيرت مسألة الطبيعانية الأساسية للسينما والتي تشكل جوهرها بالذات وصفتها النوعية.

الواقعية الجديدة – الواقعية المحدثة NÉORÉALISME

ولدت هذه الحركة السينمائية الإيطالية أثناء الحرب متأثرة في وقت واحد بالسينما الواقعية الفرنسية عند رينوار (Renoir) وكلير (Clair) وغريميّون (Grémillon) وبالتقاليد الأدبية الحقائقية الايطالية (veriste). وتكوّن التفكير النقدي حول المجلتين *"سينما"* و *"بيانكو إي نيرو"* (bianco e néro) مع مثقفين قريبين من الحزب الشيوعي الإيطالي: بربارو (Barbaro) و شياريني (Chiarini) وزافاتيني (Zavattini) الذي سيصبح كاتب السيناريو فتوريودي سيكا (Vittorio de Sica) ودي سانتس (de Santis). وفي أواخر الفترة الموسولينية التي تميزت بإنتاج سينما التسلية، أخذت بعض الأفلام في الحسبان، دون نزعة مثالية، حقيقة إيطاليا الأخلاقية والاقتصادية أي هويتها الثقافية: مثل أفلام *"أوسيسيوني"* (Ossessione) لفسكونتي (Visconti) ١٩٤٢– *"أربع خطوات في الغيوم"* (Quatre pas dans les nuages) لبلازيتي (Blasetti) ١٩٤٢– *"الأطفال ينظرون إلينا"* (Les enfants nous regardent) لدي سيكا (De Sica) ١٩٤٤. وعند التحرير أتاحت فوضى الاستديوهات للسينمائيين أن يصوروا بالوسائل المتاحة وأن يفلتوا من رقابة النظام العام. ومن ١٩٤٥إلى ١٩٤٨تحققت أفلام *"روما مدينة مفتوحة"* (Rome ville ouverte) *"بايزا"* (Paisa) *"ألمانيا السنة صفر"* (Allemagne année zéro) على يد روسيليني (Rosselini) ثم *"سكويسيا"* (Scuiscia) و *"سارق الدراجات"* لدي سيكا (De Sica) و *"الأرض تهتز"* (La Terre tremble) لفسكونتي (Visconti). كان المقصود تصوير مواضيع راهنة دون نزوع مثالي، والعمل بأقصى ما يمكن من الموضوعية لإبراز مجتمع أفسدته الفاشية والحرب. وما

أن مرت تلك المرحلة حتى توجه المخرجون نحو سينما أكثر شخصانية وأخلت الواقعية الجديدة مكانها للواقعية الناقدة.

انظر c.f. réalisme, téléphones blancs, calligraphisme.

٩.٥ مم 9.5 MM

هذا القياس الصغير المخصص للهواة سوّقته شركة باتي بيبي (Pathé Baby) عام ١٩٢٢.

"مسرح النيكل" – نيكيلوديون *NICKELODEON–*

كانت صالات السينما الأولى في أميركا تقام في هنكارات وتسمى "ستور شوز" (أي مخزن المشاهد) ثم سميت "نيكيلوديون" وقد تألفت هذه الكلمة من قطعة الخمس سنتات أي نيكل، وهي تعرفة الدخول ومن الكلمة اليونانية أوديون التي تعني مسرح. كان المشهد يدوم ربع ساعة في البداية ولكنه زيد بسرعة إذ زخرفوه بشتى التسليات.

"طلقة على لا أحد" – "نوبدي شوت" *NOBODY'S SHOT*

هذه العبارة في الإنكليزية تدل على تصويرات "حيادية" في نقطة الصفر. لا علاقة لها بأية نظرة من ضمن جو الفلم.

انظر– c.f. diégétique, focalisation.

أسود وأبيض NOIR ET BLANC

الأفلام التي بالأسود والأبيض تعطي فعلاً صورة بدون لون في مجموعة رمادية. وقد حاولت السينما الصامتة في وقت مبكر أن تعوض غياب الألوان بتلوينات على المرسام (صفحة الرسم – المعرب)، وخصوصاً

تلوين المشاهد الليلية بالأزرق. واشتغلت النزعة التعبيرية الألمانية ثم الأفلام السوداء الأميركية، بطريقة جمالية جداً على الظلال والأنوار. غير أن الأسود والأبيض أُهمل عند تعميم الألوان، إلا لأسباب اقتصادية. وهكذا بدأت "الموجة الجديدة" تصور بالأسود والأبيض. وستعود إلى الرواج في السنوات الثمانينية وخاصة على يد جيم جرموش (Jim Jarmush) (في فلم "غريب في الجنّة") الذي استعمل إمكانياته بطريقة متصنّعة.

الموجة الجديدة- NOUVELLE VAGUE

الموجة الجديدة التي ولدت من عبارة أطلقتها فرانسواز جيرو (Françoise Giroud) بصدد شبيبة السنوات الخمسينية، هي حركة سينمائية محدودة نوعاً ما في الزمن، من ١٩٥٨إلى ١٩٦٣، وهي فترة بدأ فيها ارتياد السينما في فرنسا هبوطاً جدياً.

وتعرّف الموجة الجديدة معاً بانتساب المؤلفين إلى مدرسة انتقادية، هي مدرسة *"دفاتر السينما"* (Cahiers du cinéma) بإدارة أندريه بازن (Bazin)، وبجمالية مشتركة ترتبط بممارسات أكثر منها بتشابهات شكلية وخصوصاً بحداثتها في الميدان الاقتصادي للإنتاج وبسبب الإذاعة (ميشل ماري – Michel Marie).

وانطلاقاً من نصوص أستروك (Astruc) وتروفو (Truffaut) التي ترنّ كبيانات (ولا سيما "اتجاه ما في السينما الفرنسية" في ١٩٥٤) شجب النقاد الشبان اتجاه السينما الفرنسية الأكاديمي الذي لا يسمح بأي تجدد، وأقاموا نظرية – هي سياسة المؤلفين – كما وضعوا اقتصاداً جديداً يظهر وكأنه بيان جمالي يقول أن الفرق القليلة العدد، والتصوير خارج الاستوديوهات ضمن ديكور طبيعي وبإنارات طبيعية، حول مواضيع معاصرة هي أمور تساعد على الحد من موازنات

الأفلام. أما ريسني (Resnais) الآتي من النوع الوثائقي فيعرض عليه فلم يخلّد ذكرى مأساة هيروشيما – فكان فلم "*هيروشيما حبيبتي*" (Hiroshima, mon amour) – بينما شابرول (Chabrol) الذي أقام شركته الخاصة للإنتاج، عرف بعض النجاح مع فلم "*يا سرج الجميل*" (Beau Serge) و *أبناء العمومة*" (LesCousins)، ويشرك أصدقاءه في التسهيلات التي عرضها عليه CNC (المركز الوطني للسينما). وهكذا تم تنفيذ "*الأربعمئة طلقة*" (Les Quatre Cents coups) و "*اللهاث*" (A bout de soufflé) لغودار (Godard) ثم فلم "*باريس لنا*" لريفيت (Rivette) و "*برج الأسد*" لروهمر (Rohmer).

انظر c.f. caméra-stylo, hitchcocko-hawksien, politique des auteurs.

اقتباس من الأفلام – تجديد قصصي – اقتباس كتب من الأفلام – NOVELISATION

إن هذه الممارسة التي تقوم على كتابة كتاب انطلاقاً من فلم سبق إخراجه، متواجدة منذ زمن طويل، فهكذا كتب جان كلود كاريير (Jean-Claude Carrière) "عطلة السيد هولو" (Les Vacances de M. Hulot) المأخوذة عن فلم "تاتي" (Tati) وفي ٢٠٠١– كانت "أوديسة الفضاء" (l'adyssée de l'espace) على التوالي قصة ثم فلماً لكوبريك (Kubrick) – ١٩٦٨– ثم رواية. كما أن برونو دومون (Bruno Dumont) كتب مؤخراً بنفسه كتاباً مأخوذاً عن فلمه "الإنسانية" (l'Humanite) – ١٩٩٩.

إن التجديد القصصي مستعمل كثيراً اليوم لا في السينما فقط بل وللمسلسلات المتلفزة وألعاب الفيديو.

انظر c.f. adaptation

ليل اميركي NUIT AMÉRICAINE

ويسميه الأميركيون "نهار بدل الليل" (Day for Night)، فالليل الأميركي عبارة عن تأثير ليلي في وضح النهار بواسطة مصافي خاصة توضع أمام العدسية الشيئية للكاميرات (مصفاة حمراء أو جمع مصفاتين حمراء وخضراء).

وتعود شهرة هذه الطريقة إلى فلم فرانسوا تروفو (Francois Truffaut) *"الليل الأميركي"* (La Nuit Américainc) في ١٩٧٣، المكرّس للتصوير.

رقمي NUMÉRIQUE

تقنية في تكويد الإعلام بواسطة الحاسوب على النمط الثنائي، تسمح إما بنقل فلم على شريط (رقمنته) أو تصويره مباشرة (بواسطة كاميرات رقمية أو DV) وإما بالمداخلة على الشريط لمعالجته باليد (إيجاد مؤثرات خاصة، أو ترميم أفلام تالفة) وإما، أخيراً، بإنتاج صور مبنية بناء رياضياتياً بواسطة الحاسوب، دون المرور على أشياء من العالم: أي الصور المركبة تركيباً، إنها تتطلب حالياً حسابات على الحاسوب طويلة جداً ومكلفة جداً وتعمل في السينما على إنتاج مؤثرات خاصة، من الصورة المركبة إلى التشكيل (morphing). ولا تتوقف التقنية عن تزايد واقعيتها بدءا بالجيوش الافتراضية في "حرب النجوم" (stars war): "الجزء الأول" لجورج لوكاس، إلى الاستنساخ الرقمي لمشاهد معارك "المصارعين" (Gladiator) أيام روما القديمة (ريدلي سكوت Ridley Scott) وإلى ديكورات *"سيد الحلقات"* (Seigneur des anneaux) (بيتر جاكسون Peter Jackson).

انظر- **c.f.** image, montage virtuel.

O P

هدف – غرض – موضوعي – شبحية – عدسية شيئية – OBJECTIF

جهاز بصري مؤلف من عدسيات زجاجية ينقل الأشعة الضوئية التي تتيح تشكيل صورة مقلوبة في قاع العلبة أي الغرفة المظلمة. وتكتمل الصورة بفضل حلقات تفتح السجاف وتغلقه بقصد ضبط الدفق الضوئي. وتتميز الشيئية بمسافتها البؤرية، من الزاوية الكبيرة إلى البؤرية الطويلة: فالشبحية المسافية لها مسافة بؤرية طويلة جداً والشيئية الكبيرة تغطي حقولاً ضيقة أما "عين السمكة" فلها، بالعكس، حقل يصل حتى ١٨٠° وأما "الظوم" (Zoom) فيسمح بالانتقال من بؤرية إلى أخرى.

إبراز للعيان – بصرنة OCULARISATION

انظر **c.f.** focalisation, narration

عين مشاهدة–OEIL SPECTATORIEL

انظر **c.f.** dispositif, identification

خارج – خارجي – من خارج OFF

هذه الكلمة اختصار للاصطلاح "*off screen*" (أي من خارج الشاشة) وتستخدم بوجه خاص للصوت الذي نرى مصدره على الشاشة ولكنه حاضر

في خارج حقل الرؤية، بخلاف الصوت الذي لا يمكن أن يكون مرتبطاً بالمشهد المنظور لأنه صادر من "موقع" آخر. فيكون المقصود عندئذ هو التعليق الذي يصدر " بَعْدِيًا" (aposteriori) حول السرد عن شخص يبقى عنصراً من ضمن جو المشهد (حتى ولو كانت الاستكمالات التخيلية لجو المشهد، والتي تحدد بالفسحة الزمنية، غير متطابقة)، أو عن التعليق بصوت من خارج جو المشهد؛ وهذا هو الحال في الأفلام الوثائقية بل وفي الفلم الخيالي من المكان الذي تشغله الموسيقى. أما النماذجيات فشتى بحسب المؤلفين: فكثيراً ما نميّز بين "الصوت الداخلي" (son "in") (أي من ضمن حقل الرؤية) وبين "الصوت الخارجي" (son "off") (أي من خارج حقل الرؤية) و"الصوت الفوقي" (son "over") (أي من فوق كموسيقى الفلم والتعليق). أما ميشل شيون (Michel Chion) فيستعمل كلمتي ضمن (in) بمعنى (من خارج حقل الرؤية) و "off" بدلاً عن "over" (أي بدلاً من فوق الحقل).

المصوّر (أو شغّيل التصوير)- OPÉRATEUR DE PRISES DE VUES

المصور أو المؤطر الذي كان سابقاً يدعى "رجل الكاميرا" (caméra man) (وفي صيغة الجمع cameramen)، وهو مكلف بالإطار أي (بالتأطير أو تضبيط الإطار- المعرب) وبتحريك الكاميرا.

لصق الأطراف (بقصد التجميع - المعرب)-OURS

انظر **c.f.** bout a bout

انفتاح السجاف (في آلة التصوير)-OUVERTURE A L'IRIS

انظر- **c.f.** effet de liaison, iris.

فوق – فوقي (من فوق)-*OVER*

تستعمل هذه الكلمة الإنكليزية لدى بعض المؤلفين للدلالة على الأصوات التي تبعثها مصادر ليست من الجو الذي يتحكم في الصورة المتكونة، ضمن فسحة زمانية ومكانية. فأقوال شخص عن صور من الماضي، الذي يتكلم عنه، تعود فعلاً إلى فسحة مكانية – زمنية أخرى، إلى جو آخر (ويقال عنها أحياناً أنها غريبة عن جو الفلم). وبالعكس فإن الموسيقى الفلمية أو التعليق على الفلم لا يأتيان من أي مصدر يدخل ضمن جو الفلم (فهما خارجان عن جو الفلم) ولكنهما من خطاب السرد.

طرس (رق – جلد مصنع للكتابة قديماً – ممسوح ثم مكتوب عليه ثانية)-PALIMPSESTE

هو اصلاً رق حُذف عنه النص الأول بغية إعادة استعماله. ويستعمل جينت (Genette) هذه الكلمة بصدد علاقات ما وراء النص ليدل على علاقات نص أول – يدعى "النص الزائد" (hypertexte) – بنص سابق أو "النص الزائل" (hypotexte).

انظر **c.f.** adaptation, transtextualité, remake

"ضبط مع الحذف"، "تضبيط بالحذف" *PAN AND SCAN*

هذه العملية التي تجدد تأطير الأفلام العريضة عند ردها إلى أفلام فيديو، تزيل الشريطين الأسودين فوق الصورة وتحتها، ولكنها تحول الفلم تحويلاً جذرياً بقطعها حتى ٤٠٪ من حروفه وبإجراء حركات بانورامية لاستعادة بناء الصورة.

استحوار PANORAMIQUE

كثيراً ما يستعمل الاختصار "باتو" بغية الإشارة إلى هذا الاستحوار لآلة التصوير حول محورها. فالاستحوار الأفقي يكنّس المكان من اليمين إلى اليسار أو من اليسار إلى اليمين. أما الاستحوار الشاقولي (أو العامودي) فيظهر من أعلى إلى أسفل أو من الأسفل إلى الأعلى. أما مسارها بشكل قوس دائري فيجعل منها حركة قابلة لتجسيد نظرة شخص لا يتحرك بل وإلى استعادة مجال واسع بسرعة. أما استحوار المرافقة فيتبع شخصاً أو شيئاً متحركاً.

والاستحوار المفتول (Ponoramique filé) عبارة عن انتقال سريع جداً من إطار إلى آخر، فلا تكون الصورة الوسيطة دائماً ممكنة القراءة.

وأما الاستحوار الأفقي الشاقولي فيجمع مؤثرات الأفقي إلى مؤثرات الشاقولي.

انظر– **c.f.** mouvement d'appareil

تحريك أفقي وشاقولي–PANO-TRAVELLING

انظر– **c.f.** mouvement d'appareil, panoramique

بانراما–PANRAMA

هذه الطريقة المعتمدة على شاشة بكاملها، والتي اخترعها فرنسي، قد تمّ تقديمها منذ ١٩٦٧. وأعيد العمل بمبدئها في سينما جيود Géode في باريس. الصورة مسجلة على فلم ٣٥ مم مع شيئية *"عين السمكة"* (fish eye) ومُسقطة على شاشة عملاقة نصف كروية تعطي المشاهدين انطباعاً بأنهم في الفضاء.

نموذج تصريفي PARADIGME

يتكوّن النموذج التصريفي في الألســنية من مجموع الوحدات التي تبقى بينها علاقة افتراضية من الإبدال. علاقة افتراضية (in absentia)، إذ أن ظهور وحدة ينفي وجود الوحدة التي يمكن أن تحل محلها؛ وهكذا فاختيار كلمة، أو شكل من أشكال الفعل، شيء يمكن تصوره انطلاقاً من النموذج التصريفي (من الجدول) المفتوح إلى حد ما الذي يضم العناصر التي يمكن تبادله معها. فكل خطاب إنما يبنى على محورين، محور تصريفي (شاقولي مثال ou-ou) وتركيبي تعبيري، أفقي (مثال et-et).

وفي السينما "وهي خطاب بدون لغة" (متز Metz) نجد إمكانيات الخيار شبه غير محدودة. إذ يكفي أقل تغيير في محور التصوير أو في الإنارة أو في حبيبة الفلم أو في وضع شيء ما لتحصل على صورة مختلفة.

ومع هذا فإن مجموع الموارد التعبيرية للسينما يكوّن بالفعل نموذجاً تصريفياً. إن مختلف أنواع التجميع التي تسمح بالدلالة على التعاقب أو على التزامن ومؤثرات تفصيل الجملة، وتضبيطاتْ الصور، كلها تشكل نماذج تصريفية يمكن دائماً إغناؤها بدلالات جديدة.

وفي عبارات السيناريو بالذات، نجد أن مجموع الخيارات السردية التي يجب العمل بها ينتظم في نموذج تصريفي؛ وهذا ما أوحى لألاعيب الأدوار أو ألاعيب الأفلام مثل "يدخن لا يدخن" (Smoking / No smoking)، لآلن رسني (Alain Resnais) ١٩٩٣– و "الصدفة" (Le hazard) لكريزيزتوف كييسلوفسكي (Krzysztof Kieslowski) ١٩٨٤.

انظر– langage, syntagme **c.f.**

شبه حرفي (قريب جداً من النص)-PARATEXTUALITÉ

انظر- **c.f.** générique, transtextualite.

ناطق PARLANT

أول فلم ناطق *"مغني الجاز"* (Le Chanteur de jazz) لآلان كروسلاند (Alan Crosland) عرض في نيويورك عام ١٩٢٧وكان الصوت مسجلاً على أسطوانة؛ أما الطريقة التي حوفظ عليها بعد ذلك فهي تسجيل الصوت بطريقة منطوقة بصرية على الأفلام، أما المساحة التي تحتلها الصورة فتتناقص لتترك المكان للمساحة الصوتية.

وكان للناطقة ثالبوها بين الطليعيين لا سيما الروس والفرنسيين، الذين كانوا يخشون أن يؤدي تأثير الشعور بالحقيقية إلى فرض الاتجاه الواقعي نحو "المسرح المفلّم" على حساب سينما شاعرية ذات أبحاث شكلانية، تعتبر فنّاً كامل الحقوق.

وبقي عدد كبير من ممثلي السينما الصامتة لم يستطيعوا التحول إلى الناطقة بسبب صوتهم، بينما كان فن جديد يفرض نفسه في هوليود هو الكوميديا الموسيقية.

فن الرسم على الفلم – رسامة على الفلم PEINTURE SUR FILM

انظر **c.f.** dessin sur film, noir et blanc

"بلّورة"، غشاء بلوري- فلم PELLICULE

نطلق اسم غشاء بلوري أو فلم على الشريط الشفاف المرن المطلي بهلام يسجل الضوء فيتم عليه تسجيل الصور وحفظها.

كما تستعمل أيضاً كلمة "بلورة" بدلاً من فلم بقصد الدلالة على عمل سينمائي.

ملحقة PÉPLUM

فن الملحقة، الذي يطوّر حيلة من العصر القديم اليوناني اللاتيني، ولد في إيطاليا أيام السينما الصامتة وهي فترة باذخة بالنسبة للسينما الإيطالية. إن فلم "*كابيريا*" (Cabiria) الذي أخرجه باسترونى (Pastrone) بتعاون قليل جداً، ولكنه مدهش، من قبل دانونزيو (d'Annunzio) في السيناريو، هذا الفلم (كابيرا) أثر على السينما الأميركية وعلى غريفيث (Griffith). وعند ذلك أكثر المنتجون الكبار من الأفلام التي تعيد رسم المغامرات شبه الأسطورية للأبطال والملوك القدماء. ثم أهملت السينما الناطقة النوع فعاد بقوة في الخمسينيات مع إنتاجات كبرى (*ابن حور*" لوليم وايلر (William Wyler) – ١٩٥٩– *آخر أيام بومبيوس*" لسرجيو ليون (Sergio Leone) ١٩٥٩) ومع كثير من "أفلام الفئة B" وأفلام تعظيم العجائز من السينما الشعبية مثل تتمة "الماسيست" الإيطاليين بين ١٩٦٠و ١٩٦٤.

شخصية – (شخصية مسرحية أو روائية أو تاريخية) – PERSONNAGE

كانت كلمة "برسونا" اللاتينية (persona) تعني القناع الذي يلبسه الممثل في المسرح أي الدور. ونعود لنجد هذه الإزدواجية شخصية – ممثل في مسرح بريخت (Brecht) القائم على التفريق بينهما، بينما نظريات ستانلافسكي (Stanlavski) ومدرسة الممثلين (Actor's studio) في السينما تتجه نحو تماهي مزدوج، تماهي الممثل مع دوره وتماهي المشاهد مع الشخصية.

أما في السينما فإن الشخصية تتكون في عمليتين: إنها تزوَّد بسمات جسمانية ونفسانية، وبحركات وسلوكيات وصوت وأسلوب في التعبير، وبهذا يتم تمييزه عن الشخصيات الأخرى، على أساس التكامل والمقارنة بل حتى التشابه.

إن السردانية، مع مخطط تقطيع المشاهد (غريماس Greimas) قد قَصَرت الشخصية على مهمة بسيطة حيث لا يحمل المخرج سوى المراهنات السردية الموجودة في النص مع منطق الأفعال والأحداث.

إن تصوير الشخصية على الشاشة يأتي بمؤثرات مجهولة لدى الأدب: ففي حال النجمة يصعب أحياناً تمييز الشخصية عن الممثل. فكما كانت غريتا غاربو (Greta Garbo) في العشرينيات، نجد جيرارديبارديو (Gerard Depardieu) اليوم يبدو غير قابل للانفصال عن أدواره، إلا في استثناءات نادرة تلاصق حالته لتوظفها بقوة في مكان آخر ("لوغارسو" – Le Garçu – لموريس بيالات Maurice Bialat – ١٩٩٥). وبالعكس هناك شخصيات مثل جيمس بوند (James Bond) – أو طرزان Tarzan – أدى دوره ممثلون مختلفون دون ضرر بقدر ما يكونون منمذجين وفق نموذج معين لكي لا يكونوا سوى ناقلين للفعل.

c.f. actant, acteur, corps, star system.–**راجع**

PHOTOGÉNIE– تصوارية

هذه الكلمة بمعناها الأصلي "إنتاج الضوء" جرى توظيفها في مجال التصوير الضوئي والسينما للإشارة إلى الأشياء، والمقصود عموماً بعض الوجوه، التي تعكس الضوء بصورة جيدة، وجوه تبرز قيمتها وتبدو في مظهر شاعري، وتطلق اليوم صفة "تصواري" على ممثلين ونماذج للتصوير الضوئي "تمسك" النور جيداً فيسبغ عليها التصوير مسحة من روعة.

إن "التصوارية" في المفهوم الجمالي للطليعيين، عند ديللوك –Delluc – وإبشتاين – Epstein – تعطي بتفليمها زيادة محسوسة على الحقيقة، يمكن الحصول عليها بالتصوير البطيء والإنارات واللقطة القريبة (المضخّمة).

صورة جزئية (من الفلم)-PHOTOGRAMME

١ - تعني هذه الكلمة في التصوير الضوئي صوراً تحصل من فعل الضوء فقط. دون عدسة شيئية، بوضع شيء ما على بلورة حساسة. وقد حقق مان ري (Man Ray) بهذه الطريق عدداً كبيراً من الصور الضوئية المسماة عن طريق تلاعب لفظي باسمها، "صوراً شعاعية" ("rayogrannnes").

٢ - وفي السينما يشكل "الفوتوغرام" صورة مفصولة عن سلسلة من تصوير ضوئي مسجل على الفلم. (أي صورة جزئية - المعرب). علماً أن الفلم يمر بسرعة ٢٤(أربع وعشرين) صورة جزئية في الثانية. وتستعمل هذه الكلمة أيضاً عند نسخ صورة من الفلم على ورق.

تصوير ضوئي-PHOTOGRAPHIE

يتم إنتاج التصوير الضوئي بواسطة غرفة مظلمة بتأثير النور على لوحة حساسة مطلية بهلام. وكاميرا التصوير الضوئي عبارة عن جهاز تصويري يسمح بتسجيل الصور المتباعدة تباعداً منتظماً بتواتر سريع.

والتصوير الضوئي على الخشبة يتم أثناء تصوير الأفلام وهو مخصص لإخراج الفلم. وهكذا نجد أن الصورة الأوسع شهرة *"للمواطن كين"* (Citizen Kane) لويلز - Welles - (كين واقف وساقاه مستقرتان جيداً على أرض مغطاة بالجرائد) لا وجود لها في الفلم.

"لذعة" "لقطة جميلة"-PIQUÉ

يقال عن الصورة أنها "لقطة ناجحة" عندما تكون واضحة جداً ومنجزة بصورة جيدة: ويقال لها لقطة جميلة.

انظر- c.f. définition, point.

مصَوِّت – PISTE SONORE

تطلق تسمية مِصوّت على الشريط البصري أو المغنطيسي الذي يجري بموازاة الصور. وعلى سبيل التوسع تدل هذه الكلمة على مجموع العناصر التي تكوّن صوت فلم ما أي شريطه الصوتي.

بكسل – (نقطة الصورة)–PIXEL

البكسل هو أصغر عنصر في الصورة الرقمية، ويمكن للصورة الجيدة أن تتكون من آلاف البكسلات.

بَكْسلَة–PIXILATION

هذه التقنية في التحريك التي استعملها نورمان ماك لارن (Norman Mac Laren) عام ١٩٥٣من أجل فلم "*الأقارب*" (Neighbours) تستعمل الصورة فصورة مع مؤدين حقيقيين.

خطة – مخطط – لقطة (في التصوير الفلمي)–PLAN

هذه الكلمة كثيرة المعاني، أما في السينما فإن مفهومها يعود إلى ثلاثة معاني كبرى:

١ – إن صورة الفلم، مثل الصورة الثابتة، تُسقط على مساحة مسطحة وهذه المساحة المسماة سطح الصورة موازية لسطوح خيالية منضّدة العمق الوهمي المفترض على طول محور التصوير. وهكذا نقول أن الشخص أو الشيء يقع في السطح الأول أو السطح الأمامي ثمَّ ما يأتي بعده في السطح الثاني ثمَّ هناك أخيراً ما هو في السطح الخلفي.

٢ – وفي ما يتعلّق بسلم الأسطحة ينــزل إصطلاح إطار مكان كلمة سطح ما دام الأمر يتعلّق بضخامة موضوع التصوير ضمن الإطار. وكذلك

نجد كلمة سطح في عبارة "سطح ثابت" فيكون السطح بمعنى إطار، إن الإطار يبقى ثابتاً وهذه الطريقة في التفليم تتعارض مع حركات الجهاز. أما السطح الموقّف فعبارة عن التوقّف على صورة.

٣ – ومن باب الاستطراد صارت كلمة سطح تطلق على أصغر وحدة من الفلم تقع بين لصقتين. إن هذا التعريف العمليّ من الناحية التقنية يظل أكثر هشاشة على الصعيد النظري لأن تجميعاً قصيراً جداً وطباعة صور على صور لا تسمح دائماً بإبراز كل سطح، ومن جهة أخرى يصطدم متز (Metz) بالمشكلة في محاولته للتجزيء، فاللقطة يمكن أن تختلف مدتها جداً وأن تكون لها مهمة مختلفة جداً في مجموع السّرد: فإن فلم هتشكوك (Hitchcock) "المشنقة" (la corde) مصور تقريباً في لقطة متتالية لا يساوي معترضة.

انظر **c.f.** échelle des plans, grande syntagmatique

مخطط أميركي– لقطة أميركية – (أي صورة للشخصية حتى منتصف الفخذ)– PLAN AMÉRICAIN

انظر **c.f.** échelle des plans

لقطة مستقلة PLAN AUTONOME

في جدول متز (Metz) للتركيبة التعبيرية الكبرى، يكون المقصود لقطة وحيدة مكوّنة من لقطة متتالية أو من معترضات.

لقطة قطع PLAN DE COUPE

لقطة قصيرة بين لقطتين لضمان الارتباط أي الاستمرارية البصرية أو السردية.

١- لقطة تغطي الديكور كله

٢- لقطة تغطي فسحة واسعة جداً

٣- لقطة تغطي قسماً من الديكور

٤- لقطة للقامة كلها أو حتى الصدر-PLAN

1- D'ENSEMBLE,

2- GÉNÉRAL,

3- MOYEN,

4- RAPPROCHÉ

انظر **c.f.** échelle des plans

لقطة متتالية PLAN-SÉQUENCE

اللقطة المتتالية لقطة طويلة إلى حد ما، فيها وحدة سردية تعادل متتالية.

وبالرغم من تعريف مبهم إلى حد ما، فإن هذا المفهوم أصبح ابتداء من عام ١٩٤٠ نوعاً من فسحة واقعية في السينما مع نتيجة طبيعية له هي عمق الحقل، لأنهما يتيحان تجنب التفتيت بسبب التجميع (المونتاج) وتقديم عدة أفعال في وقت معا بحيث يصح القول لبازان (Bazin) أن الإدراك البصري يقترب من الواقع ويحترم غموضه.

انظــر **c.f.** réalisme, transparence.

تشكيلي PLASTIQUE

انظــر **c.f.** iconique/plastique

الخشبة (خشبة المسرح أو مكان التصوير) - الصحن-PLATEAU

الصحن الذي يشكل جزءاً من الاستوديو، يشير إلى الهنكار الواسع المخمّد الطنين، الحاجب لنور النهار ويستعمل للتصوير. وتقام فيه الديكورات وعبّارات مرتفعة تسمح بتركيز النوّارات. ومن باب التوسّع يسمى مكان التصوير بالصحن حتى ولو كان خارجياً.

انظر- **c.f.** photographie, sudio

غطسة - (تصوير من أعلى إلى أسفل)-PLONGÉE

انظر- **c.f.** angle de prise de vue.

تضبيط، أو ضبط-POINT

يقال faire le point أو mettre au point بمعنى أنجز وضبّط ومعناه هنا جعل الصورة المسجلة أو المسقطة على أكثر ما يمكن من الوضوح.

انظر- **c.f.** définition, piqué.

وجهة نظر - نقطة الإشراف-POINT DE VUE

منذ عصر النهضة ونقطة الإشراف تعني المكان، الواقعي أو الخيالي (وبالمعنى المجازي وجهة نظر - المعرب) الذي يجري منه إنتاج تصوير، والذي يقوم منه رسام يستعمل المنظور الخطي بتنظيم لوحته.

اما في السينما فإن نقطة الإشراف تعني أيضاً مكان الكاميرا ويمكن أن تكون محايدة أو مماثلة لنظرة شخصية ما.. بينما نقطة الإشراف في الأدب تعني المكان الذي يشغله الراوي، ويمكن مماثلتها مع الذي يروي القصة، أو السرد السينمائي وهي تبرز نوعين من نقطة الإشراف، الواحدة فيزيائية

(يرى / يسمع) والأخرى معرفية (يعلم) وهذان النوعان يمكن أن يتطابقا أو أن لا يتطابقا: الذي يروي القصة ليس دائماً هو صاحب النظرة.

انظر-.c.f. focalisation

بوليسي – بوليسية – شُرَطي-POLICIER

كلمة بوليسية تعني رواية، وبالتوسع تعني كلمة بوليسي فلما نوعياً يصوّر أشراراً يقاومون الشرطة، ليروي أحياناً شيئاً مختلفاً تماماً عن عملية تحقيق. وفي فرنسا، في الستينيات، عاد جان – بيير ملفيل (Jean-Pierre Melville)، إلى الكودات الأميركية، فأنشأ مآسي حقيقية في فلم *"دولوس"* (Le Doulos) ١٩٦٢، أو *"الساموراي"* (Le Samouraï) ١٩٦٧.

سياسة المؤلفين (المخرجين)-POLITIQUE DES AUTEURS

إذا كان من المسلّم به اليوم كبدهية أن مؤلف الفلم هو مخرجه، فإن هذا قد كان مع ذلك موضوع معارك مرة نظرية وانتقادية. فبحسب العهود وأنماط الإنتاج، أو حتى الأفلام، اعتُبر السيناري هو المؤلف، الذي يخترع القصة. أو المخرج الذي يجعلها سردية، أو المنتج وهو صاحب مبادرة الانتقاءات الاقتصادية الحاسمة، بالنسبة للمشروع الجمالي.

وعند ظهور السينما الناطقة تطور النقاش كرد فعل على *"النظام النجومي"* الأميركي غير أن وضع المخرج أصبح مركزياً في الخمسينيات، تحت تأثير "الموجة – الجديدة" (Nouvelle Vague) فاعتُرف به كمصمم وحيد للعمل. وحتى نقاد "دفاتر السينما" (Cahiers du cinéma) أنفسهم، وهم سينمائيون في الكثير من الأحيان، أنشؤوا صورة

مخرج _ مؤلف، حيث أن أسلوبه وشخصيته يكيّفان العمل ويضمنان جودته بعكس ما كان فرانسوا تروفو (François Truffaut) يسميهم "موظفي الكاميرا" الذين يخرجون بناءً على الطلب ما يقترح عليهم من مواضيع.

وانطلاقاً من سياسة المؤلفين، نجد "*نظرية المؤلف*" (Author Theory) التي قال بها النقاد الأميركيون، تمحو تطرفات هذا الموقف الذي يؤدي إلى تشييد "بانتيون" ضيّق من المؤلفين المرفوعين إلى الذروة مهما كان الفلم، وهي تطرفات لحظها أندريه بازن نفسه (André Bazin). أما "السينما الحرة" (Free Cinéma) الإنكليزية، فتضع مكان التطرف مفهوماً أكثر جماعية، هو مفهوم الشاهد.

انظر- **c.f.** adaptation, caméra-stylo.

سياسي خيالي-**POLITIQUE-FICTION**

ضمن نوع العلمي – الخيالي نجد الأفلام السياسية – الخيالية تهتم بمستقبل قريب.

إن وسواس حرب عالمية ثالثة والعلاقات بين الشرق والغرب قد غذتا زمناً طويلاً هذه السينما، في أسلوب شبه موثق ومناضل عند بيتر وتكنز (Peter Watkins) (القنبلة – La Bombe – ١٩٦٥)، وأسلوب أكثر سردية بالنسبة لجون فرانكنهيمر (John Frankenheimer) – (٧ أيام في أيار – ١٩٦٤) وفكاهي كئيب في "دكتور فولامور" (Docteur Folamour) لستانلي كوبريك (Stanly Kubrick) (١٩٦٤).

تدقيق – ترقيم بالعلامات (وضع النقاط والفواصل وغيرها من العلامات الكتابية)-PONCTUATION

إن قواعد وضع العلامات في اللغة قواعد دقيقة سواء تعلق الأمر بالإشارات الكتابية (نقطة، فاصلة، أقواس...) أو الرجوع إلى سطر جديد عن طريق فسحة بيضاء تدل على فترة جديدة بمعنى الانتقال إلى مجموعة أخرى من الأفكار.

إن محاولات مماهاة السينما بخطاب – قواعد السينما ثم السيميائية – قد طرحت على نفسها مسألة التعادل بين هذه العلامات الشكلية وأساليب السينما، لا سيما مؤثرات الارتباط بين المتتاليات، التي تم تكويدها بقوة حتى أصبح من الممكن الاعتقاد بأنها وحيدة المدلولات. وهكذا جرت مقارنة التسويد التدريجي في آخر متتالية، بالرجوع إلى أول السطر (أو إلى فقرة جديدة – المعرب) أو بتغيير الفصل (أي الانتقال إلى فصل جديد – المعرب) غير أن الملاحظة جرت بأن هذه المؤثرات ليست قابلة للمقارنة مع الترقيم إلا بحسب المكان الذي كانت تشغله.

فليس هناك إذن منظومة ترقيمية في السينما، بل عادة ترقيمية للمؤثرات البصرية. وهناك اليوم اتجاه نحو التفكير بأن كل مؤثر خاص التوكيد (مع خدعة أو بدون خدعة) يمكن اعتباره ترقيماً.

انظر- **c.f.** coupe franche, effet, segmentation.

ما بعد العصري (أو ما بعد الحداثة).-POST MODERNE

ظهر مفهوم ما بعد الحداثة في السبعينيات ليعني نهاية الحداثة كما فكر فيها مشروع الأخوين لوميير (Lumières) في القرن الثامن عشر وهو

مشروع اعتبره بعض الفلاسفة (ليوتار – Léotard) مهملاً واعتبره آخرون غير مكتمل (هابرماس Habermas).

وبعكس الطليعيين المتهمين بتعجيل انحطاط الفن، فإن نزعة ما بعد الحداثة تصور نفسها (في مجال الهندسة المعمارية والرسم والأدب) كجمالية تجمع بين التقليد والتجديد بحكم الاستشهاد والدرجة الثانية بحكم التغاير الثقافي واختلاط الأنواع. وتتميز على الخصوص بهمّ التواصل مع الجمهور، الغريب عن المشروع الحديث. وإرادة التواصل هذه تترجم في العمارة والرسم والأدب بتنضيد عدة مستويات عانية؛ وهكذا نجد فلم *"اسم الوردة"* (Le Nom de la rose)، لاومبرتو إيكو (Umberto Eco) يضمُّ حبكة بوليسية (كيّفها جان جاك أنّو – Jean Jacques Annaud – مع السينما في ١٩٨٦) وفكرة من النوع السرداني، أي جمع واسع من المعلومات حول البدع (الهرطقات) في القرون الوسطى.

أما في السينما فإن هذا المفهوم تصعب محاصرته(ألا يمكن وصف غودار – Godard بالحديث وبما بعد الحديث معاً؟) إن بعض المؤلفين يجمعونه بفكرة السينما – المشهد وإضعاف السَّرد، في الطريق إلى فكرة حول أنماط جديدة من التلقي السّينمائي، ولكن دون أن يأخذ في الحسبان إرادة تواصُل على شكل طبقات منضّدة.

إنتاج لاحق –POST PRODUCTION

الإنتاج اللاحق يعني كل العمليات التي تتبع التصوير، سواء ما يتعلق بصنع الفلم (تجميع أو مونتاج – خلط أو مكساج) أو بسحب النسخ.

إصوات لاحق-POSTSONORISATION

انظر -c.f. postsynchronisation

المزامنة اللاحقة-POSTSYNCHRONISATION

المزامنة اللاحقة تعني مجموع التقنيات التي تسمح بمزامنة الصورة والصوت بعد تسجيلهما (الإصوات اللاحق).

كما أن الكلمة تدل أيضاً بوجه خاص على تسجيل نص منطوق بعد التصوير، ويجب أن يكونا متزامنين: فالمطلوب هو الحصول على التطابق بين الأقوال وحركات الشفاه.

انظر- c.f. bande, doublage.

واقعي، عملي، نفعي، ذرائعي، إنفاذي، الإنفاذية-PRAGMATIQUE

الإنفاذية فرع السيميائية الذي يؤكد في كل عمل خطابي على التفاعل بين المحدّث (المتكلم) وسامعه (المتلقي) وعلى

سياق إنتاج السرد.

أما إنفاذية الفلم فتقوم على ربطه بالسياق الاجتماعي الذي فيه يظهر: أي ربطه معاً بالسياق المؤسساتي (من نظام اقتصادي وأنماط إسقاط، وبث)، وبالتناول الذي يرمي إليه المخرج في عمله، كما يربطه أيضاً بأنماط تلقي المستهلِك الذي

يتطور هو أيضاً في جو اجتماعي معيّن.

وفي رؤية سيميائية - إنفاذية، وضعها روجيه أودن (Roger Odin)، أن الفلم ليس له معنى بذاته، فإنتاج المعنى لنص ما لا ينشأ من مكان

الإخراج ومن مكان القراءة معاً، بل ثمة أساليب تحت تصرف المرسل والمتلقي في الجو الاجتماعي – أي السياق – الذي يعملان فيه. فالدراسات الإنفاذية تهتم إذن بالطريقة التي بها يتوصل الفلم إلى برمجة متلقيه (ديّان Dayan – كازيتي Casetti)، إلى حثه على نمط ما في القراءة، بل وعلى الطريقة التي يستطيع بها المتلقي، على العكس، أن يخلخل هذه القراءة ويؤثر على النص.

ويفترض أودن (Odin) مسبقاً أن ثمة في مجتمع معين عدداً من أنماط إنتاج المعنى أو المؤثرات التي تقودنا بها السينما إلى نمط خاص من التجريب. فإذا كان النمط الوثائقي يرمي إلى الإعلام والنمط البرهاني إلى الإقناع (الأفلام التعليمية)، فإن النمط المشهدي يرمي إلى الإلهاء، والنمط الخيالي إلى الإرعاش على إيقاع الصور وليس تبعاً لسرد ما (فلم "الألعاب النارية" – المعرب) فإن النمط الفني يرمي إلى إلقاء الضوء على مشروع يضعه مؤلف، والنمط الجمالي إلى إثارة الاهتمام بالشكل.

افتتاح PRÉ-GÉNÉRIQUE

متتالية قصيرة كافتتاح للفلم، قبل المقدمة، لتجعل المشاهد يغوص في سير الأحداث.

دفتر صحافي PRESS – BOOK–

١ – الدفتر الصحافي للفلم عبارة عن ملف يوزع على الصحافيين عند العروض الخاصة بالصحافة تسهيلاً وتوجيهاً لعملهم.

٢ – أما بالنسبة لممثل ما فالمقصود هو الصور والمقتطفات الصحافية التي تساعده لأن يكون معروفاً لدى المخرجين والمنتجين.

سابق – آنف (عرض مسبق) مسبق-*PREVIEW*

يقوم العرض المسبق على عرض الفلم قبل عرضه الأول للتعريف به وإيجاد تمويلات مكملة محتملة، والحصول على انتقاء له في مهرجان ما، وإعلام الصحافيين به. أما "العرض المسبق السرّي" (sneak preview)، وهو ممارسة مستعملة جداً في الولايات المتحدة، فتقوم على عرض الفلم بغية أخذ رأي الجمهور على أمل اتقان التجميع (المونتاج)، وهذا ما يؤدي أحياناً إلى تصوير تكميلي.

بدئي – بدائي-PRIMITIF

انظـــر cinéma des premiers temps **c.f.**

تسجيل الصوت -PRISE DE SON

يمكن أن يتم تسجيل الصوت متزامناً مع التصوير (تسجيل الصوت مباشرة) أو لا (تسجيل الصوت لوحده).

أخذ المشاهد – تصوير PRISE DE VUES

التصوير هو التسجيل على فلم، لسلسلة من الصور الضوئية المتتالية. وتستعمل الكلمة للصور الضوئية انطلاقاً من حقيقة ظاهرة، وليس في حالة التحريك أو الصورة المركبة.

منتج PRODUCTEUR

وضع الفلم قيد العمل يضمنه المنتج الذي تقع عليه مهمة إيجاد الرساميل وتشغيل فريق الإخراج ومراقبة التحضير ثم الإدارة وإدارة التصوير وهي مهمات توكل عموماً إلى منتج تنفيذي أو منتج منتدب في إطار إنتاج مشترك.

ويختلف دور المنتج جداً حسب نموذج الإنتاج – فلم صغير الموازنة أو إنتاج ضخم – بل وحسب نمط تصور العمل وقد عرفت هوليود عصر "النا باب" (nabab) (كبار الممولين) أو التيكون (tycoons) (ملوك المال) – (التيكون الأخير – The Last Tycoon – غاتسبي الرائع – Gatsby Lemagnifique لكلايتون Clayton عن فتزجرالد Fitzgerald) وهم منتجون يتحكمون كسيد مطلق على الاستوديوهات – وأكثر المنتجين الحاليين مرتبطون بشركات كبرى للإنتاج والتوزيع. غير أن البعض يظلون مستقلين، ويحدث أحياناً أ، يقوم منتجون بإنتاج لأنفسهم.

إنتاج–PRODUCTION

هو نشاط يقوم على إنجاح مشروع فلم بتجميع الرساميل والفريق وبضمان استمرارية المشروع. فالإنتاج هو المرحلة التي تتواصل عادة حتى توزيع الفلم واستثماره.

أما الإنتاج المشترك فيجمع عدة شركاء يكونون أحياناً من جنسيات مختلفة. وأما الإنتاج الضخم فيجند وسائل هائلة بشرية (توزيع الأدوار، تقنيون...) ومالية (سندات خاصة...).

مُعدات الفلامة – (أشياء معدّة للفلامة)–PROFILMIQUE

هذه الكلمة في مصطلحات الفِلامة (صناعة وإنتاج الأفلام – المعرب) تدل على مجموع العناصر المخصصة للتصوير (ديكورات، لوازم...) وتسمح بتمييز الأفلام الخيالية بالمقارنة مع الأفلام الموثقة التي يميزها المظهر اللافلمي.

عمق الحقل-PROFONDEUR DE CHAMP

يدل هذا الاصطلاح التقني على قطعة المكان التي تكون الصورة فيها واضحة. ولا يجوز خلطها مع عمق المكان المصوَّر. فمن الممكن تصوير مجال عميق مع القليل من عمق الحقل؛ ويمكن أن يصبح مبهماً أو ضبابياً منذ اللقطة الثانية ولا نعود نميز تفاصيل الصورة. ويمكن الحصول على عمق كبير للحقل باستخدام عدسيات ذات مسافات بؤرية قصيرة وإغلاق السجاف (أو بواسطة الخُدّع).

واختيار عمق الحقل يكشف عن بنية السرد لأنه يدل على ما تجب رؤيته – وهكذا يخلق سرداً بتكثير الأفعال في السطح الأول وفي السطح الخلفي... دون أن يظهر مع ذلك فرضه فرضاً (وهذا ما يفعله التجميع – المونتاج). لقد كانت السينما البدئية تحتاج إلى عمق المكان لأن المَشاهد، حتى ولو تم تجميعها بلصق الطرف بالطرف، كانت لها زاوية وحيدة للتصوير؛ وابتداء من اللحظة التي تم فيها تحليل مشهد وتقطيعه إلى عدة لقطات، بدأ العمق يظهر أقل فائدة. أما استعماله ابتداء من الأربعينيات على يد ولز Welles أو رنوار Renoir أو ويلر Wyler فقد بدا أنه إنما أثارته رغبة في الواقعية لأن رؤية مكان عريض (واسع) وواضح في العمق تسمح بإنتاج إدراك بصري قريب من الواقع الحقيقي، الأمر الذي يحول دونه تقطيع اللقطات، وبالتالي تسمح باحترام "الغموض الاونطولوجي للواقع" (بازن Bazin)، إن هذه الموضوعة الواقعية قد تعرضت للنقاش، لا سيّما في حالة ولز (Welles).

نوّارة – مسلاط-PROJECTEUR

١ – عند التصوير، تشكّل النوارات الإنارة سواء كانت على قائمة أو مثبّتة على عبّارات الاستوديو، وهذه العلب المعدنية المزوّدة بمصابيح، قابلة للتوجيه وتسمح بتَقْنِية دفق النور وتكييفه بجنيحاتها بواسطة عدسيات.

٢ – وعند الإسقاط، هي الجهاز الذي يسقط الصور على الشاشة (المسلاط – المعرب).

ردّ مسبق – دحض مسبق-PROLEPSE

انظر-c.f. flash-forward

ناريّ (خاص بالألعاب النارية)-PYROTECHNIQUE

في رأي ليوتار (Lyotard) أن الفلم الناري يفضّل حاملة الصورة على حساب المضمون، بالإفراط في استعمال الطاقة والحركة. هكذا ينعتون اليوم الأفلام المذهلة من طراز "حرب *النجوم*" (La Guerre des étoiles) – لوكاس Lucas – ١٩٧٧).

* * *

Q R

QUALITÉ FRANÇAISE-

إن علامة "جودة فرنسية" معروفة بشكل غريب التناقض لدى هواة السينما بمعناها التحفيزي، ومع دلالتها على جودة التقليد السينمائي الفرنسي فقد استعملها تروفو (Truffaut) عام ١٩٥٤ في *"دفاتر السينما"* (les cahiers du Cinéma) ليشحب التصلب والإتباعية في هذا التقليد؛ ولينتقد في الوقت نفسه السينمائيين (أوتان – لارا Autant-Lara وديلانوا Delannoy – وكليمان Clément) وسناريبهم (وعلى رأسهم أورانش Aurenche – وبوست Bost) الذين وصفهم تروفو (Truffaut) وبازان (Bazin) بأنهم فيــولي – لـــي – دوك في الاقتبـــاس (Viollet le –Duc) (اسم مهندس معماري فرنسي اهتمّ كثيراً بالكاتدرائيات والقصور القديمة – المعرب) وهكذا قاطعت "الموجة الجديدة" ما سمته "سينما بابا" وفعّلت تصوراً جديداً هو سياسة المؤلفين.

انظر- c.f. adaptation

وصل – وصلة- RACCORD

تقوم الوصلات في التجميع (المونتاج) بتأمين التواصلية البصرية والسينمائية بين لقطتين. وهناك على العموم تمييز بين:

- الوصلات في المحور: عند تغيير سلم اللقطات (مثلاً بالانتقال من لقطـة متوسطة إلى لقطة قريبة) تحتفظ الكاميرا بمحور نقطة الرؤية ذاته لكي لا تزعج إدراك المشاهد؛

- الوصلات الاتجاهية: تجري التنقلات في الاتجاه ذاته خلال لقطات متتالية أما أيشنشتاين (Eeisenstein) فهو يصعد في *"الدارعة بوتمكين"* ١٩٢٥ (Le Cuirassé Potemkine) من لقطات مراكب شراعية تسير في اتجاهات مختلفة.

- الوصلات الحركية والتأشيرية: إن الحركة البادئة في لقطة تستمر في التالية. ويمكن أن يعني الأمر وصلة تتعلق بجو الفلم تبين تأشيرات الشخص ذاته أو بوصلة تشكيلية تتعلق بشخصيتين مختلفتين: ففي فلم *"السيد الملعون"* (M. le maudit) يقوم لانغ بوصلة تشكيلية وصوتية على التأشيرة وأقوال شخصيتين في تجميع متناوب ليدلل على مقارنة.

- الوصلات التشكيلية الصرف التي تستعمل الكناية، مؤثر تجاوري بين الأشكال والألوان: ففي *"المواطن كين"* (Citizen Kaine) لـويلز (Welles) (عام ١٩٤١) يتحول الورق الأبيض إلى ثلج ليعود ورقاً عند اختتام المتتالية

- الوصلات بالنظر: بعد لقطة أولى للشخص يعقبها حقل معاكس يبين ما يراه. وهكذا تكون نقطة الإشراف قد أصبحت من حيز الفلم والشخص هو الذي يتكفل بذلك، وهذا ما يؤمّن تعاقب الأحداث ويحض على التماهي.إن السينما الكلاسيكية مؤسسة على تقنية الوصل التي تؤمن تماسك الخطاب وتناسقه ومحو آثار السرد، كما تؤمن جمالية الشفافية. أما التجميع

(المونتاج) الاستطرادي لدى السينمائيين السوفيتيين فهو، كالسينما الحديثة، يرفضان الخضوع لهذه القواعد.

انظر- c.f. faux raccord, sauté.

مُبَطَّأ – بطيء- RALENTI

يحصل هذا التلاعب بالزمن، بعكس المسرّع، عن طريق زيادة وتيرة التصوير المرفوقة بوتيرة عادية عند الإسقاط.

واقعية – المذهب الواقعي- RÉALISME

تقوم الواقعية في الفن على الفكرة القائلة بأن إدراكنا قادر أن يضمن صحّة وصدقيّة تصوّر العالم الحقيقي، فهي بهذا تعاكس حذر أفلاطون من "التقليد" (mimesis). وقد مر هذا النزوع في الرسم والأدب، بإنزال النماذج الحقيقية (الواقعية) في مكان النماذج المثالية التي قالت بها آثار القدماء.

إن التناقشات بين بوسّن (Poussin) وليكارافاج (Le Caravage)، والقطيعة التي أحدثها كوربه (Courbet) في أواسط القرن التاسع عشر، أو التصور الروائي لدى بلزاك (Belzac)، ثم لدى الطبيعانيين، كل هذا جعل من الواقعية الشغل الشاغل للفن والأكثر فأكثر مركزيّة حتى القرن العشرين حيث سينحرف عنها الرسم انحرافاً حازماً.

وورثتها السينما، حتى يكاد يصح القول أن ذلك جرى بحكم طبيعتها، بسبب قابليتها للتصوير والإظهار التي حاول الطليعيون استبعادها. وبالرغم من ميول أكثر واقعية من غيرها أيام السينما الصامتة (فون ستروهيم Von Stroheim) فإن النزوع الواقعي تماثل طويلاً مع تقنيات الخطاب حيث

تسيطر جمالية الشفافية لدى السينما الكلاسيكية. وقد أعطت السنوات الأربعينية دفعة جديدة للواقعية السينمائية بتساؤلها حول الأشكال – عمق المدى، اللقطة – المتتالية، زوال الراوي – وحول المواضيع أيضاً حيث وضعت الواقعية الجديدة الإيطالية يدها على مواضيع احتماعية كانت محرّمة أثناء العهد الموسوليني.

وإذا كان مفهوم الواقعية نسبياً وعرضة لتبدلات الجو الاجتماعي، فإن الواقعية تسعى في وقت معاً إلى بناء عالم مشـــابه لعالمنا، ينتج تأثيراً قوياً كواقع (وبهذا تشكل الواقعية أوج النزعة الخداعية التوهيمية) بل وإلى إعطاء إعلام صـــادق عن العالم: إن الأمر يتعلق، مثالياً، بالاعتقاد في قدرة السينما على كشف الواقع.

الواقعية النقدية (أو الانتقادية)-RÉALISME CRITIQUE

مفهوم الواقعية الانتقادية مفهوم استنبطه الفيلسوف الهنغاري جيورجي لوكاش. إنه يخالف الشكلانيين، لبرتولت بريشت (Bertolt Brecht)، الذين يعتبرون أن تفهم حقيقة معاصرة لا يمكن إلا أن يمر بتجدد الأشكال، ويعتقد بأن الإنشاءات السردية في القرن التاسع عشر هي وحدها القادرة على إبراز الحقيقة الاجتماعية بشكل إجمالي. فالمطلوب إذن هو استخدام هذه الأشكال الموروثة من الماضي لشحنها بمضمون جديد.

وفي السينما يمكن لمفهوم الواقعية النقدية أن يمر عبر الاقتباس: وهكذا استخدم فسكونتي (Visconti) رواية القرن التاسع عشر، في "سنسو" (Senso) (١٩٥٤) ليجعل تاريخ إيطاليا الماضي والمعاصر موضع دراسة.

انظر c.f. contenuisme

الواقعية الشاعرية –RÉALISME POÉTIQUE

انبثقت هذه الواقعية الشاعرية من حركة الواقعية السحْرِيّة (المرتبطة في البداية مع "الموضوعية الجديدة" (Nouvelle Objectivité) التي انطلقت من ألمانيا العشرينيات فأحاطت الرسم والفلسفة والأدب في العديد من البلدان (فرنسا وبلجيكا وبلدان اللغة الإسبانية....) أما الواقعية الشاعرية في السينما فقد اتسمت بعناية كبيرة بالصورة و"بشعرنة" تزيل الصفة الواقعية بشكل ناضج عن أوضاع قذرة منفّرة، عولجت في كثير من الأحيان بوسواس شبه توثيقي. فالحبكات تعرض شخصيات محكومة بقدرها، وتصل بـــهذا العرض إلى حدود المقولبات؛ فالظروف الاجتماعية لا توضع لديها في منظور تاريخي أو سياسي بل تبقى خاضعة لحتمية شاملة. وأبرز أعمال تلك الفترة *"الأطلنط"* (L'Atlante) لجان فيغو (Jean Vigo) (عام ١٩٣٤) – و*"الشارع الذي لا اسم له"* (La Rue saus nom) لبيير شينال (Pierre Chenal) (١٩٣٣) – و "رصيف الضباب" (Quai des brumes) لمارسل كارنيه (Marcel Carne) (١٩٣٨).

تلقي – استقبال–RÉCÉPTION

انظر **c.f.** esthétique de la récéption

(قصة – حكاية – نبأ) – رواية – سرد–RÉCIT

السرد في رأي جينت (Genette) هو "النص المنطوق السردي الذي يؤمن رواية حدث أو جملة من الأحداث". ولا بدّ من فصله عن القصة (أو الخرافة أو التاريخ) كتعاقب أحداث تجب روايتها (أو سردها) بشكل مستقل أيضاً عن الإعلام الذي سينظمه بشكل حكاية أو نبأ.

وانطلاقاً من هنا اقترح كريستيان متز (Christian Metz) تعريفاً يستند إلى معايير مختلفة:

- السرد مغلق: له بداية ونهاية حتى ولو كانت الأحداث التي يرويها لم تنتهِ بعد.
- للسرد زمانية مزدوجة: فهي زمانية الشيء المروي، والذي يمكن أن يجري طوال سنين، وزمانية السرد ذاته الذي سيدوم في حالة فلم /٩٠دقيقة/ وفي حالة كتاب زمن قراءته.
- السرد هو دائماً نوع من الخطاب: فثمة دائماً شخص يسرده (يرويه)، أي مرجع خارجي؛ خلافاً للعالم الذي لا يرويه أحد.
- السرد (أو القصّ) يروي أحداثاً، وهو لا يستطيع أن يرويها إلا لأنها مضت؛ فالسرد يبدأ عندما يكون الحدث قد انتهى.

أنْقَصَ – قلّل – خفّض – اختصر – حوّل – أنزل المرتبة – قَصَرَ على RÉDUIRE

انظر **c.f.** gonfler

انعكاسية – (قابلية الانعكاس)–REFLEXIVITÉ

انظر **c.f.** film dans le film, mise en abyme

نظرة كاميرا – نظرة كاميراتية –REGARD-CAMÉRA

النظرة الكاميراتية تصور التبادل والتواصل الممكن بين جو الخيال (التوهم) وبالتالي جو التعبير الموضح، وبين جو المشاهد. وهل، في هذا، صورة تحظرها السينما الكلاسيكية وجمالية الشفافية: إنها تكشف وتشير إلى

ظل الفلم. ويستعملها المخرجون العصريون لهذه الغاية بغية إزالة التوهم بوجود مرجع فعلي.

بدل – بديل – مرحّل (في تقوية البث الرادي) – مقوّي (في الكهرباء)–RELAIS (FONCTION DE RELAIS)

انظر– **c.f.** ancrage

نتوء – بروز – (خاصية ما هو نافر أو مجسّم)–RELIEF

انظر– **c.f.** Imax 3D, stéréoscopie

نسخة ثانية (عن فلم) – "تكرار الصنع" (حرفياً)–*REMAKE*

اصطلاح مبهم إلى حد ما يخصّص عموماً للأفلام التي تستعمل سيناريو فلم سابق، عندما لا يكونان مقتبسين عن عمل أدبي مشهور قبل الإخراج. وهكذا فإن فلم "جرمنال" (Germinal) لبرّي (Berri) (١٩٩٣) لا يشكّل "ريميك" عن فلم آليغريه، (Alligret) ولكن فلم "كيب فير" (Cape Fear) (les Nerfs à vif) (١٩٩١) لسكورسيز (Scorsese) يعتبر نسخة ثانية من الفلم الذي يحمل نفس الاسم لجاك لي طومبسون (١٩٦٢) بالرغم من مصدرهما الأدبي المشترك ولكنه غامض.

والنسخة الثانية لا تظهر دائماً هكذا، حتى ولو كانت السينما الكلاسيكية قد مارستها علناً، ضمن ستراتيجية تجارية. ويشكل "بسيكو" (روح) (Psycho) لغوس فان سانت (١٩٩٨) (Gus Van Sant) حالة قصوى إذ يستعيد فلم هتشكوك الذي أنتجه عام ١٩٦٠القطة فلقطة.

انظر– **c.f.** adaptation, transtextualité.

وَسْم – مَوْضعة (تعيين موضع شيء ما) – كَشْف – استدلال – معاينة **REPÉRAGE–**

الموضعة هي بحث مساعد المخرج وراسم الديكور عن الديكورات الحقيقية، الخارجية والداخلية، التي تساعد في تصوير الفلم.

تمثيل – تصوير–REPRÉSENTATION

إذا أخذنا كلمة مثّل بمعناها الحرفي فهي تعني "تصرّف مثل" – والصورة، سواء كانت رسماً أو صورة ضوئية (فوتوغرافية) أو فلمية هي عبارة عن "قائم مقام" ومن المعتبر أن الصورة، حتى الأكثر شبهاً (أي التي تشبه صاحبها تماماً) تستخدم اصطلاحات هي في وقت معاً تقنية (فالخط، مثلاً، اصطلاح في الرسم لا يتواجد في الواقع) وثقافية اجتماعية؛ فنحن لا نرى إلا ما تعلمنا أن نراه، وفقاً لفهم المجتمع الذي نتطور ضمنه.

وقد فكّر بعضهم، مقتفياً أثر غومبريش (Gombrich)، أن هناك "اصطلاحات طبيعية أكثر من أخرى"، هي التي تنطلق من التمثيل المأمول؛ بينما لا يرى آخرون فرقاً في الدرجة ويفكرون بأن التمثيل يشكل دائماً نمطاً من أنماط التدليل عن طريق الترميز.

انظـــر **c.f.** analogie, figuration.

ترميم – إصلاح **RESTAURATION**

ترميم يعني مجموع الوسائل التي تستعمل لجعل الفلم أكثر ما يمكن مطابقة لحالته الأولية. وهذا يتعلق أيضاً بالأعمال الواجب القيام بها على فلم تالِف كما يتعلق بإعادة تشكيل وترتيب اللقطات والمتتاليات.

ستار – ستارة-RIDEAU

هذا المؤثر الارتباطي نوع من الجنيحات.

***ROAD MOVIE*-(حرفياً) فلم الطرقات**

تكاثرت في الستينات أفلام الطرقات، وهي أفلام تروي تسكعات زمر من ركاب الدراجات النارية على الطرقات الأميركية، خلّدها فلم "Easy Rider" عام ١٩٦٩وهو فلم دعائي لدينس هوبر (Dennis Hopper)، إنها أفلام تصور فئة هامشية تواجه عدم تسامح الأهلين.

ثم أطلقت تسمية Road Movie على تسكعات غير عنيفة وأكثر شخصية (أي تتعلق بفرد أو أفراد قلائل) لا سيما أفلام وندرز (Wenders) (*حركات عاثرة*" عام ١٩٧٤- Faux mouvement – و "*على مر الزمن*" (Au fil du temps) عام ١٩٧٥.

عروض تجريبية -RUSHES

هي "الأطراف"، والصور التجريبية، والصور المصورة والمسحوبة، التي تُعرض أمام الفريق حسب ترتيب أرقام التقطيع. والمقصود هو تثمين العمل وإعادة التصوير عند الحاجة.

* * *

S

إشباع – تشبّع SATURATION

يدل الإشباع على درجة نقاء إشعاع ملون تبعاً لكمية الأبيض التي يحتويها: فالصورة المشبعة تكون ذات ألوان كثيفة وإذا أزلنا منها الإشباع تصبح بيضاء.

قفزة – تغيّر مفاجئ–SAUTE

هذا الاصطلاح يعني كل وصل خاطئ يشكل نقصاً في استمرارية الرؤية، سواء كان متأتياً من عيب في التجميع (المونتاج)، أو عند الإسقاط (العرض)، من غياب بعض الصور ناتج عن تلف أو عطل في الفلم؛ وهذا في كثير من الأحيان حال الأفلام القديمة التي لم يجرِ ترميمها بصورة تامة أو لم ترمم البتة.

وقد يتعلق الأمر أيضاً بشكل من *(القطع القافز)* يحصل بقطع بضعة صور في وسط لقطة، بصورة غير ملحوظة. وهذه التقنية التي تتيح إبعاد الأوقات الميتة، يستعملها الوثائقي والمحقق في التلفزيون.

وقد أصبحت القفزة عادة استدلالية ومعلنة بل نوعاً من الأناقة في التوقيع (أو التوقيع المتأنق)، مع فلم *"اللهاث"* (À bout de souffle) لجان لوك غودار (Jean-Luc Godard) عام ١٩٥٩، فحركات الأشخاص لها مظهر التقطع بينما يفقد الانتقال من لقطة إلى لقطة سلاسته نتيجة لخلخلة الوصلات الخاطئة.

انظر **c.f.** ellipse, moderne, montage.

سَينت (كوميديا إسبانية)-SAYNÈTE

السَّينت أصلاً عبارة عن مسرحية هزلية قصيرة في المسرح الإسباني. أما في الفرنسية فقد دلت على عروض هزلية تُمثل على الخشبة، ثم عنت في السينما مشاهد صغيرة تشكل وحدة كاملة سميت "سكتشات" (جمع سكتش). وتستعمل الكلمة أحياناً لتدل في فلم معين على متتالية قصيرة تبدو مستقلة.

"صورة السيناريو" - صورة سينارية-SCÉNARIMAGE

انظر storyboard **c.f.**

مخطط الفلم - كلام الفلم - سيناريو-SCENARIO

من الإيطالية *"سيناريو"* وكانت تعني "ديكور". أما سيناريو الفلم فهو المخطط المكتوب لأجزاء حلقات الفلم، مع تخطيط الحوارات أحياناً، ولا يعطي تأشيرات تقنية أو يعطي القليل منها (فهذه التأشيرات من دور التقطيع).

أما السيناري فهو اختصاصي كتابة السيناريو الذي يعمل على سيناريو أصيل أو على اقتباس، وأما عمله فيكمله الحواراتي.

مسرح - مشهد (جزء من أحد فصول مسرحية)-SCÈNE

أصل الكلمة *"سكينه"* *"skêné"* اليونانية هو بناء خشبي في وسط حلبة التمثيل. وبتوسع الاستعمال أصبحت كلمة مسرح تدل على حلبة التمثيل هذه. أو "**الصحين**"، ثم المكان الخيالي الذي تجري فيه الأحداث. ومن هذا المدلول المادي، جرى الانتقال إلى سير الأحداث نفسه؛ ثم أصبحت تعني جزءاً من فصل أو مشهد.

أما في السينما فنجد المعنَيين؛ فالإخراج يترجم بتنظيم الممثلين في المكان والمشهد يعرف بوحدة أحداثه.

وفي نماذجية التركيبة التعبيرية ا لكبرى لشريط الصور، يميز متز (Metz) بين (Scène) "مشهد" و (séquence) "متتالية" اللتين يعرّفهما كلاهما كتركيبين تعبيريين زمانيين؛ فالمشهد يقوم على تواصل سلسلة اللقطات وبالتالي فهي ديمومة حقيقية، خلافاً للمتتالية التي تتميز بإيجازات زمانية.

لقد أعادت الجمالية الواقعية في الخمسينيات تقييم مفهوم المشهد، الذي يسمح بإعادة رسم حدث ما في كلّيته واحترام الحقيقة الواقعة (بازن Bazin – كراكوير Kracauer)

مخطط أو رسم لدور البطل أو لسير الأحداث– SCHÉMA ACTANCIEL

c.f. narratologie, personnage.–**انظر**

تخيل علمي – (الآثار العلمية المستقبلية) –SCIENCE-FICTION

خلافاً للخيالية المتجهة بأغلبها نحو الماضي، نجد التخيل العلمي (أو العلم التخيلي ويرمز إليه بحرفي SF)، يتصور مستقبلاً بعيداً إلى حد ما فيخرجه باختراع ديكور ومكملات مستقبلية مثل روبوتات *"متروبوليس"* – *(Métropolis)* (لانغ – Lang – ١٩٢٧).

إن بعض أفلام التخيل العلمي تستعمل هذا الفن كأمثال حِكميّة متشائمة لتتحدث عن عالمنا (فلم *زاردوز* – *Zardoz* – لجون بورمان Jhon Boorman – ١٩٧٤وفلم *"شمس خضراء"* – *Soleil vert* – لريشار فليشر – Richard Fleischer – ١٩٧٣) وهناك مخرجون معروفون بتشددهم صوّروا أفلاماً من النوع العلمي – التخيلي، مثل غودار – Godard – ("ألفا فيل" –

La – *"الجسر"* – Chris. Marker وكريس ماركر (١٩٦٥ – Alpha-ville *Jetee* – ١٩٦٣). غير أن قسماً كبيراً من أفلام التخيل العلمي، وعلى الأخص فلم *"أوبرا الفضاء"* *Space Opera* حيث الشخصيات يسافرون في الفضاء، يتجه إلى اختراع مؤثرات خاصة ويتطور نحو المذهل، وهذا ما يسمى أيضاً السينما النارية (أو سينما الألعاب النارية) (فلم "حرب النجوم" – La Guerre des étoiles للوكاس Lucas – ١٩٧٧).

سكوب SCOPE

سكوب اختصار "سينما سكوب" وتعني طريقة لعرض فلم عادي على شاشة عريضة باستخدم جهاز مزيّغ (anamorphoseur).

سكوبيتون SCOPITONE

كان هذا الجهاز رائجاً في الحانات خلال الأعوام الستينية وهو يتيح، على مبدأ "صندوق جوك" (juke-box) للموسيقى، أن تشاهد كوميديات مفلّمة بالألوان على شريط ١٦مم مقابل دفع نقدي أو بواسطة "فيشة".

"كوميديا مفتولة" (حرفياً) *SCREWBALL COMEDY*

"الكوميديا المفتولة" أحد فروع الكوميديا الهوليودية مع الفرعين الآخرين (العصا القوية slapstick) و"الكوميديا المفننة" (sophisticated comedy)، إنها كوميديا مجنونة، مسروقة، تجري في الأوساط الشعبية من النوع الذي أخرجه فرانك كابرا (Frank Capra) في بداياته (*بلاتينوم بلوند* Platinum Blonde – ١٩٣١) أو غريغوري لاكافا (Gregory La Cava) (*تزوجت سيدها* (She married her Boss) – ١٩٣٥).

سيناريو مقطع – سكريبت – مخطوطة للقصة المفلّمة SCRIPT

انظر– c.f. découpage

ثانوياتية–SECONDARITÉ

انظر– c.f. film dans le film, transtextualité

تجزيء – تجزئة – تقطيع–SEGMENTATION

إن تحليل الأفلام (مثل تحليل المؤلفات الأدبية) قد سعى دائماً إلى كشف الترابطات الكبيرة في عمل ما وتنسيق المتتاليات واللقطات تنسيقاً خاصاً. وتحت تأثير الألسنية البنيوية، سعت سيميائية السينما إلى إبراز بنية من شأنها لا أن تتناول فلماً معيناً بل مجموع الأفلام.

وعلى نمط الألسنية قام كريستيان متز (Christian Metz) بتجزيء الجمل الفعلية ليكشف عن الوحدات التي تكوّنها، من أصغرها إلى أكثرها تقيداً وعن القواعد التي تتحكم في تركيباتها. وحاول أن يقوّم نماذجية لتنسيق الوحدات – الأجزاء المستقلة – في عمل الفلم التخيلي الذي سماه "التركيبية التعبيرية الكبرى" في شريط الصور، وبالرغم من أهمية هذا النمط النظري، فإن له نظرة محدودة، وهذا ما يظهره متز (Metz) بنفسه في انتقاداته الذاتية، وهو لا يحل دائماً مشكلة التجزيء الدقيقة.

انظر c.f. langage , syntagme

١٦ مم– 16 MM

قطع مصغّر من فلم (ما تحت النموذج الاعتيادي) سوّقته شركة كوداك عام ١٩٢٣وهو مصمم أصلاً لجمهور الهواة. واكتسب استعمالاً احترافياً في

السينما ثم أصبح القطع المفضل للتلفزيون حتى ١٩٨٠. ومع استعماله في إنتاجات متواضعة اقتصادياً، فإنه قابل للتضخيم إلى القطع النموذجي.

16/19-١٩/١٦

قطع شاشة فيديو تتيح نقل صورة تناسب شاشة بانورامية إلى التلفزيون.

سيميائية-SÉMIOLOGIE/SÉMIOTIQUE

المعنى الأصلي لكلمة سيميائية (Sémiologie) هو "علم الإشارات داخل الحياة الاجتماعية" وقد كوّنه العالم الألسني فرديناند دي سوسّور (Ferdinand de Saussure). أما كلمة سيميائية (Sèmiotique)، التي اقترحها، في ذات الفترة الزمنية وبنفس البرنامج، المنطيقي الأميركي شارلز س. بيرس (Charles S. Pierce) وفي الستينيات عاد بارتس (Barthes) إلى الكلمة ليستنبط علماً للمدلولات يشمل الإنتاجات الخطابية بل ويتجاوزها. إن السيميائية، التي أقيمت أصلاً ضد التناولات المعيارية، لا تنطلق أصلاً إلى مرمى جمالي.

وفي السينما، أوحت الألسنية البنيوية الأبحاث الأولى التي انبثقت منها السردانية (narratologie). وبعد ذلك جاء التحليل النفسي المستلهم من البنيوية لبلد التحليل النصّي ودراسة البيان عن طريق التفكر حول تماثل (تماهي)المشاهد مع الجهاز. ثم تأتي الإنفاذية «أو الذرائعية (la pragmatique)» لتدرس التأثيرات التي ينتجها التفاعل المتبادل بين المُرسل والمتلقي والسياق الاجتماعي، ويؤثر بها على معنى نص / فلم.

انظر-c.f. code, signe, structuralisme

الانفانية – السيميائية–SÉMIO-PRAGMATIQUE

انظر– c.f. pragmatique

الفن السابع–SEPTIÈME ART

في بداية القرن (العشرين – المعرب)، حين كانت الفنون الكبرى هي الرسم والموسيقى والشعر والعمارة والنحت والرقص، طالب طليعيو السينما بنوعية السينما كنمط جديد من التمثيل (أو في *"مصنع الصور"* L'Usine aux images – ١٩١٧– ١٩١١) صنع الكاتب ريشيوتو كانودو (Ricciotto Cannodo) للسينما اصطلاح "**الفن السابع**".

متتالية –SÉQUENCE

المتتالية عبارة عن وحدة عمل، أي جزء من الفلم الذي يروي في عدة لقطات سلسلة من الأحداث التي يمكن عزلها في البنية السردية.

وفي التركيبية التعبيرية الكبرى لدى متز (Metz) يتم تعريفها كمركّب تعبيري زماني يتضمن حذوفات زمانية. وهذا ما يميزها عن المشهد الذي يقوم على ديمومة حقيقية.

متتالية عادية–SÉQUENCE ORDINAIRE

يعارض متز (Metz) المتتالية ذات المراحل (أو الفصول) بالمتتالية العادية التي "تقدم فيها كل وحدة من وحدات السرد لحظة واحدة فقط من لحظات سير الأحداث التي لم تتجاوزها".

انظر– c.f. grande syntagmatique, segmentation

متتالية في حلقات-SÉQUENCE PAR ÉPISODES

هذه إحدى النماذج التركيبية التعبيرية الثمانية الكبرى التي ذكرها كريسيتيان متز (Christian Metz) في جدوله لأشكال تجميع (مونتاج) شريط الصور، والتي تتعارض مع المتتالية العادية، والمقصود هو تجميع مشاهد قصيرة وفقاً للترتيب الزماني ولكنها مفصولة بحذوفات زمانية، فتبدو كأنها "المختصر الرمزي لمرحلة من تطور طويل إلى حد ما تكثّفه المتتالية الإجمالية" (متز).

هكذا تعرض لنا هذه البنية خراب العلاقات الزوجية بين كين (Kane) وزوجته الأولى في فلم *"المواطن كين"* (ولز Welles ١٩٤٩) أو العلاقات بين أنطوان دوانل (Antoine Doinel) في *"المنزل الزوجي"* (Domicile Conjugal) (تروفو Truffaut – ١٩٧٠).

انظر- **c.f.** grande syntagmatique, segmentation.

مسلسل-SERIAL

ولد المسلسل في فرنسا حيث سمي "فلم ذو حلقات" أو "رواية سينمائية"، ("سلسلة" في الإنكليزية) وكانت حلقاته تظهر في الصحافة في وقت معاً، وإنه المعادل السينمائي للحلقات الروائية المسلسلة في الصحف التي يستغل منها مبدأ القلق الذي تثيره: فكل حلقة تتوقف عند لحظة حرجة تتيح إبقاء المشاهد في حالة *"النفس المقطوع"* *(cliff-hanger)* . وقد أسهم لويس فيّاد (Louis Feuillade) في نجاح هذا النوع في *"فانتوماس"* *(Fantomas)* (١٩١٣) واستولى عليه الأميركيون بفلم "أسرار نيويورك" (Les Mystères de New-York) (١٩١٥).

SÉRIE–سلسلة

لا يجوز خلط السلسلة بالمسلسل، فالفلم الذي ينتسب إلى السلسلة يشكل كلاً واحداً. بحيث نجد فيه بطلاً تتصرف مغامراته من فلم إلى آخر (إنديانا جونز – Indiana Jones – جيمس بوند James Bond، الخ).

الفئة الثانية (أو السينما الرخيصة)–SERIE B

ظهر الفلم من فئـــة "ب" (B) في أميركا خلال الثلاثينيات مع رواج البرامج المزدوجة؛ بحيث يعرضون الفلم (A) باعتباره الأفضل درساً وصنعاً والأفضل اختياراً للمثلين ثم يعرضون الفلم الثاني، فلم الفئة الثانية ذا الموازنة الصغيرة. عند ذلك أخذت بعض شركات الإنتاج تتخصص في صنع هذه الأفلام. وبقيت من ذلك هذه التسمية – سلسلة (B) أو الفئة الثانية – التي بقيت بعد عادة البرمجة والتي تُستعمل للإشارة إلى إنتاج أفلام شعبية صغيرة ورديئة، غير أن بعض أفلام الفئة الثانية أصبحت أفلاماً تحظى بتقدير كبير.

علامة – إشارة –SIGNE

العلامة تمثيل لشيء ما تردّنا إليه، إنها بديل يمثل غائباً. وفي الألسنية نطلق تسمية علامات على أصغر وحدات في اللغة تكون لها معنى. وتدرس السيميائية العامة جميع فئات العلامات التي بينها شيء مشترك هو أنها تربط عنصراً مادياً صرفاً، سواء كان صوتياً أو كتابياً أو إيمائياً أو بصرياً هو العاني، بمدلول ما، هو المعنيّ.

إن العلاقة القائمة بين العاني (الشكل) والمعنيّ (أو المعنى) والمرجوع إليه في الحقيقة الواقعة قد شكلت معيار تصنيف المنطيقي الأميركي تشارلز س – بيرس (Charles S. Pierce) ثلاث فئات من العلامات:

-الإيقونة (l'icône)، وتتميز بالعلاقة المُعلّلة، بالتشابهية بين هذه العناصر الثلاث: ففي صورة الهر نتعرّف على المرجوع إليه. وكذلك الأمر في تسجيل الصوت في السينما، فنحن نتعرف إلى ضجيج سيارات (وإن كان ناتجاً أحياناً عن أي شيء آخر مختلف تماماً) والأصوات التي تنتجها الأقوال، وأن بعض كلمات اللغة، هي الحاكيات الصوتية (أي الكلمات التي يحكي صوتها صوت الشيء الذي تعنيه – المعرّب) – تشكل صوراً صوتية (كوكو – تيك تاك مثلاً).

-الرمز (le symbole) وهو ذو طبيعة اصطلاحية يحكمها العسف (أو التعسف). فكلمات اللغة ليست لها على العموم أية علاقة مع مرجوعها (ولهذا نجد كلمة mur (جدار) في الفرنسية تقابل كلمة Wall (جدار أيضاً) في الإنكليزية، مع الاحتفاظ بنفس المعنى). كما أن بعض العلامات البصرية تشكل رموزاً أيضاً: فأيقونة الحمامة يمكن أن تصبح رمزاً لتعني السلام أو الروح القدس، ولكنها لا تكف عن كونها تصويراً لطائر؛

-المؤشر (l'indice)، أخيراً، ويتميز بعلاقة العلة والمعلول (أو السبب والنتيجة – المعرب) بين العاني والمعنيّ: فالدخان لا يشبه النار ولكنه مؤشر إليها، كما أن أثر القدم لا يشبه القدم ولكنه يشهد بمروره.

إن الصورة الضوئية والفلمية، كالتسجيل الصوتي، تُعرّف بوضعها الأيقوني (أيقونة) ولكنها تعرّف أيضاً بطبيعتها المؤشرة (كمؤشر) بقدر ما تكوّن اثر ما قد تواجد.

c.f. analogie, iconique/plastique, image.-**انظر**

SIGNIFIANT/SIGNIFIÉ-عاني / معنيّ

c.f. signe-**انظر**

اسكتش (مشهد مسرحي قصير) – فلم قصير - -SKETCH

يقال فلم ذو استكتشات عن فلم طويل مؤلف من عدة أفلام قصيرة، قد يكون إخراجها من عمل سينمائيين مختلفين، حول موضوع مشترك. ففلم "*الأغوال*" *(Les Monstres)* يضم تسعة عشر اسكتشاً لدينوريزي (Dino Risi) (1963) بينما "*الساحرات*" *(Les Sorcières)* (١٩٦٦) يتألف من خمسة أفلام أخرجها كل من روسّي (Rossi) وبولونيني (Bologneni) وباسوليني (Posolini) وفسكونتي (Visconti) وديسيكا (De Sica).

ضربة عصا"-SLAPSTICK"

"السلابستك كوميدي" (Slap stick Comedy) (Slap = ضربة و Stick = عصا) تتحدر من سلفها "كوميديا الفن" (commedia dell'arte) وميزتها كثرة الهزل المرفوق بحركات وإشارات، والإضحاك، والتهريج، التي تتبنى حركات قسرية من السينما الصامتة كما من الناطقة. وهذا النوع يمثله لورل وهاردي (Laurel et Hardy) والأخوة ماركس (Marx Brothers) وماك سنت (Mack Sennet) وشابلن (Chaplin) وكيتون (Keaton).

(العرض) "المستبق السري"-SNEAK PREVIEW

انظر – **c.f.** preview

٦٥ مم / ٧٠ مم-65 MM/70 MM

انظر – **c.f.** format

فلم التعذيب والقتل-SNUFF MOVIE

هذا النوع يفلّم حالات التعذيب والقتل الحقيقية. ومنذ الثمانينيات، وكثيراً ما تستخدم أفلام الرعب والقلق، هذا الشكل الذي ليس سوى ظاهر

كما نأمل! إن فلم "*هنري، صورة قاتل بالجملة*"، *(Henry, Portrait of a serial keller)* (جون ماك نوفتون – John Mac Naughton – ١٩٨٦) قد بنى قسماً من نجاحه على شائعة تتهمه بأنه يستعمل أفلام تعذيب وقتل حقيقية.. ومنذ ذلك الحين ركز فلم "*الشجاع*" (The Brave) لجوني دِب Johnny Depp – ١٩٩٧. أو فلم "*تيزيس*" (Tesis) لاميبابار (Amenabar) ما يكتبان من سيناريو على هذه الممارسة.

"إباحي ملطف" –SOFTCORE

انظر– hardcore, X. **c.f.**

صوت –SON

الصوت حركة اهتزازية تسبب إحساساً سمعياً.

لدى التصوير، يمكن التسجيل بشكل صوت مباشر بتزامن مع الصورة،أما إذا أدت ظروف العمل إلى جعل ذلك مستحيلاً، فيجري التسجيل على طريقة "الصوت الشاهد" بغية تسهيل التزامن لاحقاً. كما يمكن تسجيل الصوت لوحده، دون العمل على مزامنته، بغية إغناء الشريط الصوتي فيما بعد: فسوف يساعد كصوت مرافق (أي الأساس الصوتي بدون الحوارات) يمكن أيضاً تجديده في قاعة الاستماع. إن الصوت المزامن لاحقاً يسجل بشكل منفصل عن الصورة؛ ثم يتم جمعهما على طاولة التجميع (المونتاج).

أما طريقة تسجيل الصوت وإعادة إنتاجه فيمكن أن تكون مغنطيسية أو ضوئية أو رقمية.

مَصْوَتَة (على وزن مكتبة – مكان تواجد الكتب – المعرب)- SONOTHÈQUE

المصوتة هي المكان الذي تحفظ فيه التسجيلات الصوتية ذات الطابع التاريخي أو الوثائقي. كما أن الكلمة تدل أيضاً على المكان الذي يمكن أن نشتري منه شتى تسجيلات الضجيج.

الكوميديا المفنّنة -*SOPHISTICATED COMEDY*

الكوميديا المفننة تميز الثلاثينيات (من القرن العشرين- المعرب) في هوليود.

وخلافاً "للكوميديا المفتولة"، نجد الحبكة تتطور في أوساط ميسورة حيث الكلام المنمّق والتصنع شيء مقبول. وسيد هذا النوع أرنست لوبتش (Ernst Lubitsch) عن طريق *"سيريناد ثلاثية" (Sérénade à trois)* (1933) و *"الزوجة الثامنة لصاحب اللحية الزرقاء" (La Huitième femme de Barbe-bleue)* (1938). غير أن *"السيد الطفل الذي لا يحتمل" (L'Impossible Monsieur Bébé)* لهوكس (Hawks) (1938) يشكل قمة في هذه الكوميديات الفكاهية.

متتالية ثانوية أو فرعية -SOUS-SÉQUENCE

يستعمل اصطلاح "متتالية فرعية" بغية إظهار تطور الحدث داخل متتالية، وهذا الاصطلاح يسمح بتقسيم عمل متواصل لمدة طويلة إلى حد ما، إلى فترات أقصر، فمتتالية *"حفلة الفهد الراقصة"* (Bal du Guépard) لفسكونتي (Visconti) (١٩٦٢) أمكن تقسيمها إلى اثني عشر متتالية فرعية (ميشيل لانيي (Michèle Lagny).

حاشية سينمائية – عنوان فرعي أو داخلي –SOUS-TITRE

الحاشية هي النص الموضوع في أسفل صورة الفلم والذي يترجم الحوارات في اللغة الأصلية.

وفي عهد السينما الصامتة كانت الحواشي تسمى العناوين الداخلية (أو الفرعية) أو كرتونات الأفلام.

أوبرا الفضاء–*SPACE OPERA*

أوبرا الفضاء نوع فرعي من الفلم العلمي التخيلي. ويقوم الموضوع المركزي على عرض الإنسان خارج كوكب الأرض، أي السفر في الفضاء. ومنذ ١٩٠٢ أخرج ميلييس (Méliès) فلم *"السفر إلى القمر"* (Voyage dans la Lune) وهو سلف *"أوبرا الفضاء"*وفي ٢٠٠١، جاءت *"أوديسة الفضاء"* (L'Odyssée de L'espace) لكوبريك (Kubrick) (١٩٦٨) لتكون المرجع في هذا المجال.

شاشة مقسومة – (شاشة مزدوجة)–*SPLIT SCREEN*

تقوم هذه الطريقة على تقسيم الإطار إلى عدة قطع للحصول على صورة مركبة. وقد استعملت سينما هوليود الشاشة المقسومة عمودياً لتظهر متخاطبين على الهاتف، بحيث خلفت تأثيرات مضحكة. وقد قدر ستيفان فريرز (Stephen Frears) عظيم التقدير هذا التأثير الذي غمره النسيان زمناً، وقسم أفقياً إطار فلم "سامي وروزي يتبادلان في الهواء" (Sammy et Rosie s'envoient en l'air) (١٩٨٧).

نموذج – نموذجي–STANDARD

– القطع النموذجي يدل على الفلم ٣٥ مم.

- النسخة النموذجية هي النسخة الموجبة التي تحمل الصوت والصورة.
- الوتيرة النموذجية في السينما هي ٢٤ صورة في الثانية، وفي التلفزيون أو للفيديو ٢٥ صورة في الثانية.

المنهج النجومي – نظام النجوم–*STAR SYSTEM*

منذ أيام السينما الصامتة، قام المنطق التجاري لكبار الستوديوهات الهوليودية على انجذاب الجمهور نحو الفنانين، النجوم (كما يجري الحديث عن نجوم الرقص) فصورتهم التي كان يتماهى معها الأكابر، كانت ضمانة النجاح لفلم ما في عهد كان اسم المخرج مجهولاً لدى الجمهور في أكثر الأحيان. وكانوا يربطونهم بهم بعقود مدهشة ولكنها قاسية. فكان أمثال غريتا غاربو (Greta Garbo) – رودولف فالنتينو (Rudolf Valentino) – إيليزابت تايلر (Elizabeth Taylor) – جيمس دين James Dean – رموزاً لعالم اختفى جزئياً في الخيال الجماعي. وبالرغم عن أن الممثلين الكبار اليوم ملاحقون أكثر من أي يوم مضى من قبل معجبيهم والصحافيين بعد أن جعلهم الإعلام أقرب مما كانوا، فإنهم خسروا تلك الهالة الأسطورية التي تصنع النجمة.

مثبت الكاميرا–*STEADICAM*

إن جهاز التثبيت هذا، المستعمل للكاميرا المحمولة، مزود بجهاز مضاد للارتجاج يربط الكاميرا والمصور بمجموعة سيور.

نسخة مجسّمة –STÉRÉOCOPIE

النسخة المجسمة تعيد الانطباع بصورة نافرة، ثلاثية الأبعاد. وهذه الطريقة التي تتطلب وضع نظارات، تسقط على الشاشة سلسلتين من الصور، مع تفاوت قليل، كل واحدة منهما مخصصة لعين.

وهذه الطريقة المعروفة منذ نهاية القرن التاسع عشر كانت قليلة الاستعمال بســبب الصعوبات التقنية حتى الإيماكس (Imax 3D) غير أن هتشكوك Hitchcock أخرج بهذه الطريقة فلماً مشهوراً هو: "الجريمة كانت شبه تامة" (١٩٥٤) (Le Crime était Presque parfait).

تجسيم الصوت –STÉRÉO PHONIE

يكون الصوت المجسّم / مسجلاً على عدة أقنية وترجعه مكبرات للصوت موضوعة على جانبي الشاشة بغية تشكيل الفسحة الصوتية للفلم وموضعة مختلف الأصوات والضجات.

محفوظات للبيع – صور للبيع *–STOCK-SHOT*

المقصود هو صورة من الأرشيف يمكن شراؤها لإدراجها في فلم. ويتعلق الأمر في أكثر الأحيان بصور لفلم قصير عن أحداث الساعة.

لوحة القصة (حرفياً)*–STORYBOARD*

لوحة القصة وبالفرنسية "صورة السيناريو" (Scénarimge) نوع من شريط يخرجه المخرج ﴿ايشــنشــتاين (Eisenstein) – فلليني (Fellini)﴾ أو ناشر دعاية، يضع أمامك صور الفلم قبل تصويره اعتماداً على التقطيــع التقني. ويستعمله السينمائيون الذين يخافون الارتجال (هتشكوك Hitchcock) أو من أجل الأفلام ذات الموازنة الضخمة والتأثيرات الخاصة؛ بغية تفادي أخطاء التصوير. غير أن السينما ذات المؤلف (بريسّون Bresson – كاسّافيتس Cassavetes – دوالون Doillon) التي تحاصر ما هو محتمل وغير متوقع، قلّما نلجأ إلى ذلك.

قياس سرعة الدوران أو التردد-STROBOSCOPIE

هناك تأثيرات بصرية غريبة تتعلق بسرعة الدوران والتردد (دولاب يبدو أنه يدور بالعكس – مثلاً) تنشأ عن العلاقة بين تردد حركات مستمرة وإيقاع عملية التصوير.

كان جهاز قياس السرعة والتردد (الستروبوسكوب) الذي اخترع عام ١٩٣٢ مؤلفاً من قرصين دوّارين مثقبين بشقوق ويتيحان رؤية صور متعاقبة كما لو كانت متحرّكة.

بنيوية -STRUCTURALISME

كان الإناسي (الإناسة علوم الإنسان وأصوله وأعراقه وتطوره وعاداته ومعتقداته – المعربّ) كلود ليفي – ستراوس (Claude Levi-Straus) منشئ التيار البنيوي المستوحى من أعمال الألسني فرديناند دي سوسور (Ferdinand de Saussure). فانطلاقاً من دراسة علاقات القرابة، ثم بالعمل على القصص الأسطورية (١٩٥٥)، لاحظ أن المضمونات الرمزية، مثلها مثل الوقائع اللغوية، إنما تتحكم بها أنظمة خفيّة رغم لا عقلانيتها الظاهرة وأن معناها يعود إلى الطريقة التي تركّبت بها العناصر.

عند ذلك امتد التحليل البنيوي إلى جميع الانتاجات الاجتماعية كعلم الأساطير (الميثولوجيات) المعاصرة و "نظام الزي – الموضة" (بارتس Barthes)؛ وكذلك الإعلان (إيكو Eco) وبنى الخيال (دوران Durand)، واللاوعي المركّب كخطاب" (لاكان Lacan). ويشكل الأدب لنفسه عن طريق السردانية، نظرية عن "الممكنات الأدبية"؛ فالمؤلفات لم تعد موضع النظر كلاً على حدة بل في قرابتها، في تداخل نصّياتها (برروبّ Propp – جينت Genette – غريماس Greimas).

وأخذت السينما هذه المفاهيم لكي تتملكها عبر إنشاء السيميائية المستلهمة من ألسنية متز (Metz) ومع التحليلات النصية (بللور Bellour – كونتزل Kuntzel).

انظر- analyse, transtextualité, langage. **c.f.**

استوديو -STUDIO

تشكل الاستوديوهات المجمّع التقني الضروري لتصوير الأفلام (مشاغل – مستودعات – مقصورات – أروقة – أمكنة التمثيل...). كما أن هذه الكلمة تدل على شركات الإنتاج الأميركية التي تمتلك بنية تحتية مدروسة.

"نور الشمس" أو نور شمسي – نوارات شمسية – النوارات الشماسة أو "الشماسة"-*SUNLIGHT*

النوارات الشمسية أو الشماسة عبارة عن نوارات للاستوديو ذات قوس كهربائي قوي جداً. وهذه الكلمة تذكر بسحر السينما الذي يوجه إليه فيليب غاريل (Philippe Garrel) نظرة ناقدة في *"لقد قضت الساعات الكثيرة تحت النوارات الشماسة"* (١٩٨٥) – (Elle a passé tant d'heures sous les sunlights)

سوبر – ٨ مم-SUPER-8

هذا القياس المصغر من الأفلام سوّقته كوداك عام ١٩٦٥ليحل مكان الفلم ٨ مم لدى جمهور الهواة.

سوبر – ١٦ مم-SUPER- 16

قياس من الأفلام جرى تسويقه عام ١٩٧٠ويتيح تسجيل صورة شمولية على قياس نموذجي (١٦ مم).

طباعة فوقية–SURIMPRESSION

هذه الخدعة التي تتيح الحصول على صورة واحدة مكوّنة من تنضيد صور متعددة، خدعة تمارس عند التصوير (حيث تستعمل المسوّدة مرة ثانية) وفي المخبر.

سريالية – "فوق الواقعية" (حرفياً)–SURRÉALISME

كانت الحركة السريالية بمجموعها أقرب إلى الصمت إزاء السينما كفنّ جماعي، رغم أنها بدت لها تقنية ملائمة لاستكشاف اللاوعي. ويعد الإلهام الدادائي للأفلام القصيرة التي أخرجها مان ري (Man Ray) أو مارسل دوشان (Marcel Duchan) ﴿في *السينما فقيرة الدم*" (Anemic Cinema)﴾ أو هانس ريشتر (Hans Richter) جاءت *"الصَدَفة والقسّيس"* (La Coquille et le clergyman) لجرمين دولاك (Germain Dulac) (١٩٢٦) مبنية على سيناريو كتبه آرتو (Artaud) غير أن خلافهما أدّى إلى شجب الجماعة، وبعد فلم *"كلب أندلسي"* (Un chien andalou) من إخراج بونويل (Bunuel) عام ١٩٢٨المبني على سيناريو كتبه دالي (Dali)، أصبح فلم *"العصر الذهبي"* (L'Âge d'or) للمؤلفين ذاتهما، الرائعة الوحيدة التي تعترف بها الحركة، بينما *"دم شاعر"* (Le Sang d'un poète) لكوكتو (Cocteau) (١٩٣٠) سيستنكره السرياليون أيضاً.

إثارة قلق التوقع – قلق التوقع – قلق الانتظار – هواجس–SUSPENSE

هذه الإثارة عبارة عن فن جَعْل المشاهد يقطع أنفاسه بإثارة قلق الانتظار الذي يختلف عن المفاجأة (وهذا هو شرح سيّد هذا الإقلاق –

هتشكوك (Hitchcock) في محادثاته مع تروفو (Truffaut): نحن نمتلك بفضل البنية السردية معرفة أعلى من معرفة الشخص المعرض للخطر والذي نتماهى معه بقوة، معرفة تسمح لنا بأن نستبق الحدث القادم والإحساس معه بالخوف والسرور معاً.

انظر- c.f. focalisation

رمز- SYMBOLE

انظر- c.f. signe

مزامنة - تزامنية - تزامن- SYNCHRONISATION, SYNCHRONISME

الصورة والصوت في السينما يكون كل منهما على العموم مسجلاً على حاملتين مختلفتين (إلا في حالة التصوير مع الصوت مباشرة) والمطلوب من التجميع (المونتاج) إيجاد حدوثهما في زمن واحد أي مزامنتهما.

غير أن عدم التزامن أو التفاوت أو التداخل يمكن أن يكون مقصوداً، مثلاً من أجل تمديد الصوت ليصل إلى اللقطة التالية أو جعله يسبق اللقطة السابقة.

انظر- c.f. postsynchronisation

خلاصة السيناريو- SYNOPSIS

وصف مختصر لعرض فلم ما وهذه الخلاصة تكون في بضعة أسطر ومخصصة للإنتاج بصورة رئيسية.

تركيب تعبيري- SYNTAGME

التركيب التعبيري، في الألسنية البنيوية، يدل على مجموعة من الكلمات التي تشكل وحدة داخل الجملة (تركيب تعبيري اسمي أو فعلي، إلخ...) وفي

الخطاب الشفهي تكون العلاقات بين التراكيب التعبيرية، بصورة رئيسية، في ترتيب تعاقبي؛ إنها تشكل جزءاً مما نسميه تركيب الجملة (syntaxe).

أما في سيميائية السينما، فالتركيب التعبيري (متز Metez) هو مجموعة من اللقطات التي تكوّن وحدة، وتتعلق كما في اللغة، بالعلاقات الحضورية (in praesentia)، التنافسية؛ والمحور التركيبي التعبيري هو محور تركيب وتنسيق الوحدات (محور أفقي)، ويعارض المحور النماذجي (الشاقولي) الذي هو محور الاستبدال (أو الاستعاضة) بين العناصر. وهذه العلاقات يمكن أن تقوم على نمط التعاقب، كما في السلسلة المنطوقة، بين الصور الجزئية واللقطات والمتتاليات. كما يمكنها أيضاً أن تقوم على نمط التزامن، نمط الحضور المكاني معاً، مثلاً بين المعطيات البصرية والصوتية في نقطة من السلسلة الفلمية، بقدر ما يكون شريط الصور وشريط الصوت عائدين إلى محورين مزمّنين مختلفين..

انظر- c.f. grande syntagmatique, paradigme

تركيب تعبيري تعانقي- SYNTAGME EN ACCOLADE

انظر - c.f. accolade

تركيب تعبيري موازي- SYNTAGME PARALLÈLE

في جدول التركيبية التعبيرية الكبرى لمتز (Metz)، يكون التركيب التعبيري المتوازي عبارة عن نمط من التجميع (المونتاج) الذي يعرض بالتناوب مجموعات من اللقطات دون علاقة زمنية ولكن بينها علاقة من النوع الرمزي.

انظر- c.f. montage alterné, montage parallèle, segmentation.

T

طاولة التجميع (المونتاج)-TABLE DE MONTAGE

طاولة التجميع تُسقط شريط الصور وشريط الصوت من الفلم المراد تجميعه، على شاشة في حالة تزامن. وهي مزودة بعداد يتيح جميع قياسات الشريطين. ثم يجري لصق الصور المحتفظ بها على لصّاقة.

انظر collure **c.f.**

لون تقني (حرفياً) – تكنيكلر – فلم بالألوان (أو فلم ملوّن)-TECHNICOLOR

هذه الطريقة في السينما الملوّنة، واسمها من اسم الشركة الأميركية العائدة إلى هربرت ت. كالموس (Herbert T. Kalmus)، اكتمل تصنيعها في ١٩٣٤ كطريقة ثلاثية الألوان، وهي تشكل مآل أبحاث أجريت منذ ١٩١٥، ثم جرى استبدالها في السبعينيات بـ "إيستمن كولور" (Eastman color).

في الكاميرا مكعّب قاسم بصري يطبع ثلاثة أفلام حساسة للأزرق وللأخضر وللأحمر. وهذه المسودات، بالأسود والأبيض تُنتج نسخة ملونة بفضل معالجة خاصة في المخبر. ويظهر التكنيكولور بألوان حادة جداً نتيجة تفضيل رائج بل وتحقيري أحياناً.

هواتف بيضاء (حرفياً)-TELEPHONES BLANCS

يدل هذا الاصطلاح على السينما الإيطالية في السنوات ١٩٣٠ إلى ١٩٤٠. خلال تلك الفترة، وبسبب الرقابة الاقتصادية التي أقامها الحكم الموسوليني والفاتيكان معاً، كان القسم الأساسي من الإنتاج يتألف من كوميديات تصوّر في كثير من الأحيان أوساطاً مميّزة في ديكورات كانت الهواتف البيضاء تشكل فيها المرجع الذي لا بد منه إلى هوليود.

السينما الجديدة (خاصة في الأرجنتين)-TERCER CINE

انظر-c.f. cinéma novo

قلاّق - (مقلق) - رعّاد (بسبب الارتعاد)-THRILLER

هذه الكلمة مشتقة من كلمة to thrill الإنكليزية ومعناها ارتعد (قلق - ارتعش). والفلم الذي من هذا النوع يمكن أن ينتسب إلى أنواع شتى (الأفلام البوليسية، أفلام الكوارث...). وهو يتميز بالقلق والتوقع والخوف (اللذيذ) الذي يثيره في المشاهد.

سحب-TIRAGE

السحب هو العملية التي تجري في المخبر بواسطة "ساحبة"، تسمح بالحصول على نسخ من الفلم: صورة موجبة تسحب من مسودة. صورة سلبية (مسودة) تسحب من موجبة، موجبة تسحب من موجبة أيضاً. والساحبات نوعان: ساحبة بالتماسّ، يطبع فيها الشريط السلبي الفلم البكر المعرّض للنور، وساحبة بصرياتية (أو تروكا) لجميع التلاعبات بالفلم (تشويه الشكل، نفخ أو تكبير، تصغير...).

عنونة (عنونة فلم)-TITRAGE

العنونة هي كتابة النصوص المكتوبة المدرجة في الفلم: المقدمة - العناوين - الحواشي أو كرتونات مفلمة في حقل العناوين.

شفافية - صفاء - نقاء-TRANSPARENCE

١ - وتسمى أيضاً "إسقاط راجع" (back projection)، إنها خدعة تتيح استعمال ديكورات طبيعية في الاستوديو. فالديكور المفلّم يُسقط بواسطة الشفافية خلف المجال الذي يحتله الممثلون. وبعد أن كان مستعملاً كثيراً في الستينيات (من القرن العشرين) أصبح اليوم يستبدل في كثير من الأحيان بساترة متحركة هي الـ travelling matte.

٢ - وفي منظور واقعي، نجد مفهوم الشفافية يعرّف بسينما يجعلك فيها العمل العاني، على مستوى تضبيط الصورة (الكادراج) والتجميع (المونتاج) وأداء الممثل، تتساه لصالح توهم الحقيقة، والأمر هو إخفاء العمل السردي ليدعك تظن أن الفلم، مثله مثل العالم، لا يرويه أحد. ويرى بعض المنظرين (بازن - Bazin) أن امّحاء العلامات هذا يتيح للصورة الضوئية - التي نتصورها كبصمة - أن تكشف معنى الواقع الحقيقي. وفي الستينيات تعرضت مثالية هذا المفهوم القائل بأن العالم يمكن أن يتحدث عن نفسه، لهجوم النقاد الماركسيين.

انظر-.c.f. classique, énonciation, "montage interdit"

ما وراء النص - باطن النص-TRANSTEXTUALITÉ

على أثر ميخائيل بختين (Mikhail Bakhtine) ومفهومه عن الحواريّة (تعدّد الأصوات الراوية ضمن عمل ما)، أصبح هذا الاصطلاح يعني في

السردانية العلاقة – (الحوار) – التي يقيمها نص معين مع مجموعة من النصوص. وقد اقترح جيرار جينيت (Gérard Genette) للأدب في عام ١٩٨١ فراسة للعلاقات عبر النصوص، أخذت بها النظرية السينمائية:

- النصّية الداخلية (l'intertexlualité) أو وجود نص فعلاً ضمن نص آخر.
- النصّية الجانبية (la paratextualité) أو علاقة نص بما يرافقه (النص المرافق)، العنوان، والمقدمة، والملاحظات، والإعلان، والملف الصحفي والتوثيق، إلخ.
- ما وراء النص (la métatextualité) أو التعليق على العمل؛ نقد – تحليل.
- النصّية النوعية (l'architexlualité) أو انتساب نص إلى نوع ما، أو إلى فئة من المؤلفات وهذه العلاقة حاسمة

بالنسبة لعقد القراءة الذي ينعقد مع المشاهد.

١ – النصّية المفرطة (l'hypertextualite)، علاقة نص أول (hypertexte) بعمل سابق، نص ناقص (hypotexte)، يمكن أن تحدث على سبيل – جدّي أو على سبيل اللعب – أو الاستشهاد أو الانتحال أو المحاكاة الساخرة. أما في السينما فيمكن أن يتعلق الأمر بنسخة ثانية عن فلم، باقتباس: إن "موقف" (Parking) لجاك ديمي Jacques Demy (١٩٨٥) هو النص الأول لـــ "أورفه" (Orphée) لكوكتو (Cocteau) (١٩٥٠) وهو نفسه مستوحى من نصوص لفرجيل (Virgile) وأوفيد (Ovide).

انظر réception c.f.

تنقُّل – تنقيل (نقل) – ترحّل – تحريك–TRAVELLING

يشكل التنقيل نقلاً مكانياً لجهاز التصوير. ويمكن تحقيقه بوسائل شتى للغاية، من العربة (شاريو) على سكة إلى السيارة أو إلى الكاميرا المحمولة.

و"التنقيل" يمكن أن يكون انتقالاً إلى الأمام أو إلى الوراء أو جانبياً، من أعلى إلى أسفل أو من أسفل إلى أعلى، أو دائرياً؛ ويمكن أن يرافق شخصاً في حالة انتقال (تنقيل للمرافقة) أو أن يكون مجموعاً مع تصوير شمولي (تحريك استحواري).

انظر– c.f. mouvement d'appareil.

ساترة متحركة–TRAVELLING MATTE

انظر– c.f. cache, transparence.

بصرية متحركة–TRAVELLING OPTIQUE

انظر– c.f. zoom

٣٥ مم–35 MM

شكل فلم نموذجي يمكن أن تدخل فيه أشكال وقياسات صور شتى.

٣٠° (٣٠ درجة)– 30°

تساعد قاعدة الثلاثين درجة على تفادي طبع قفزة عندما نغير المحور على موضوع (شخص أو شيء)؛ فالانتقال من لقطة إلى أخرى، يجب أن يتم مع زاوية تربو عن ٣٠°.

خدعة (سينمائية)-TRUCAGE

انظر c.f. effets spéciaux.

أمير مالي – ملك إنتاج-TYCOON

انظر-c.f. Producteur.

نمذجة – إنماطية – تنميط-TYPAGE

تقوم النمذجة في سرد ما (وهي مستعملة كثيراً في السينما السوفييتية الصامتة) على تقديم أشخاص مميزين شديد التمييز تساعدك خصائصهم الخارجية (الأجسام، الملابس، السلوكية) على مماهاتهم فوراً مع جماعة أو مع طبقة اجتماعية ما.

* * *

UV

UNDERGROUND- سرّي

هذه الكلمة الإنكليزية التي تعني "تحت الأرض" استعملها جوناس ميكاس (Jonas Mekas) لأول مرة عام ١٩٦١ استعمالاً سجالياً ليقصد بها الأفلام التي لا ترى في الدارة التقليدية. وقد جمّعت هذه الحركة خلال عشر سنوات جميع السينمائيين التجريبيين من ميكاس (Mekas) – ستان براكاج Stan Brakkage وبروس بايبي Bruce Baillie – إلى كين جاكوبس Ken Jacobs وآندي ورهول (Andy Worhol) – الذين يتميزون، رغم مشاغل جمالية شتى، برفضهم للدارات التقليدية، وباستقلالهم عن المنظومة الهوليودية (ويسمّون أيضاً "المستقلون النيويوركيون") وبهامشية مطلوبة

c.f. avant-garde.- انظر

UNIPONCTUEL- وحيد النقطة

يميز هذا الاصطلاح الأفلام البدائية التي لا تتضمن سوى لقطة واحدة ووحدة مكانية – زمانية واحدة.

VERSION- بديلة

تدل الكلمة على إحدى بدائل فلم معين، بحسب نمط ما من المعايير:

-الصوت: عند بداية السينما الناطقة، كانت الأفلام تصور في عدة

لغات مع تعديلات الفرق والمؤدين؛ وهكذا كانت هناك بديلة فرنسية وبديلة إنكليزية وبديلة إيطالية.... أما اليوم فالنسخة الأصلية -version original) (VO والنسخة الأصلية ذات الحواشي (VOSTT) تتضمنان مبدئياً تسجيل أصوات الممثلين. وأما ترجمة الفلم (الدبلجة) فتتيح إنتاج بدائل في لغة البلاد التي ينشر فيها الفلم (في فرنسا بديلة فرنسية VF).

– طول الفلم ومضمونه: يمكن نشر الفلم في نسخته التامة أو في بديلة قصيرة (البديلة الطويلة –٢,٣٧ – *"الصباح"* – Le matin – لبينكس – Beinex – بعد نجاح الفلم في نسخته العادية). وهناك عدد أكبر فأكبر من الأفلام تعرض في وقت واحد بديلة بالقطع التلفزيوني وبديلة طويلة للسينما: وهذا هو حال *"الماء البارد"* – L'Eau froide – (١٩٩٤) لنيقولا اسّاياس (Nicolas Assayes)، في نطاق مجموعة تلفزيونية أو *"بولا إكس"* – -POLA -X – (٢٠٠٠) لليوس كاراكس LÉOS CARAX – وأعيدت تسميته *"بيير أو المبهمات"* (Pierre ou les ambiguitïes) – لنسخته التلفزيونية في جزئين.

ربما لم يمكن الحصول إلا على النسخة المراقبة من فلم ما (كما هو حال العديد من الأفلام المصنوعة في الولايات المتحدة تحت مراقبة قانون هايس (Hays). ولهذا أو بسبب مختلف المشاكل التقنية أو الإبداعية، يمكن للفلم أن يعود إلى الخروج فيما بعد على الشاشات في نسخة مرمّمة مع إضافة مشاهد لم تكن في النسخة الأولى.

وأخيراً نجد لأسباب اقتصادية، أن بعض الأفلام تُستثمر في بدائل مختلفة عن السحب الأصلي؛ في الأسود والأبيض لفلم ملوّن، أو بشكل أصولي بدلاً من فلم (سينما سكوب).

فيديو مراسلة – رسالة بالفيديو VIDEO CORRESPONDANCE

هذه الممارسة الهواية لرسائل بالفيديو، التي كثيراً ما تستعمل في الوسط المدرسي، وجدت تمثيلها في السينما مع نوع من الفلم "الرعّاد" مؤلف من رسائل شقيقين، "فيديو بلوز" Vidéo blues لآرباد سوبستس Arpad Sopsits – (١٩٩٢).

c.f. film d'amateur.– انظر

نسخة أصلية –VO

صوت (بشري)–VOIX

كان "المداحون" في السينما الصامتة يعلقون على الفلم. وعندما جاءت السينما الناطقة أصبح الصوت ملكاً للممثل، في النسخة الأصلية أو البديل الذي يحل محلّه، مع تأثيرات مستغربة أحياناً؛ ففي ١٩٨٣ كان فيتّوريو ميزوجيورنو (Vittorio Mezzogiorne) وبديله جيرار ديبارديو Gerard Depardieu في فلم *"الرجل الجريح"* (l'Homme blessé) لباتريس شيرو (Patrcie Chireau) قد استعاد صوته ليمثل معه في فلم *"القمر في مجرى الماء"* (la lune dans le caniveau) لجان جاك بينكس (Jean-Jacques Beineix).

وسواء كان الصوت صوت "المداح" الذي يستمر في الفلم الوثائقي، أم صوت الراوي في الفلم الخيالي، أم صوت الشخصيات، فإنه يتموضع دائماً بالنسبة إلى العناصر البصرية في التمثيل. وبالتالي فإن تحليله يجري ضمن علاقته بعالم الفلم (فهو من داخل عالم الفلم أو من خارجه).

والصوت، من جهة أخرى، يحدد هوية الشخصية، بفضل رنته الخاصة، ونبرته وقوته، وهو يشكّل تمييزاً طبيعياً ومعنوياً واجتماعياً معاً للشخصية.

جنيح (في آلات التصوير) – مصراع (في أبواب البيوت والغرف) – VOLET

١ – الجنيح صفيحة معدنية ممفصلة ومثبتة على النوارة، وتسمى أيضاً قاطع – الدفق، وهو يسمح بتَقْنِية النور عند تصوير الفلم.

٢ – والجنيح كاصطلاح في الخدع السينمائية، مؤثر ارتباطي بين لقطتين يُجرى في المخبر بفضل ساتر متحرك يطرد الصورة من جانب ليضع صورة أخرى مكانها. إنه يتيح الانتقال بين اللقطات مع إيجاده أيضاً انقطاعاً في مجرى الصور. لقد كانت السينما الكلاسيكية تثمن عالياً هذا المؤثر ولكن "الموجة الجديدة" تخلت عنه إلا في بعض الاستعمالات.

انظر- c.f. ponctuation.

مختصر نسخة أصلية ذات هوامش-VOST

مرأى – مشهد VUE

كانت تسميه مرأى تطلق في سينما الآونة الأولى على المشاهد التي يتم تصويرها في لقطة واحدة دون حركة من الكاميرا وعلى محور واحد. وكانت مرائي لوميير (Lumière) تسوّق تحت هذا الاسم وتمثل تسجيل العالم في الخارج، خلافاً "للوحات" التي تصور في الداخل.

* * *

WXYZ

وسترن (أفلام عن رواد أميركا ورعاة البقر) –WESTERN

منذ بدايات السينما الأميركية وهي تروي مراحل احتلال أراضي الغرب الأميركي وانتزاعه من الهنود حتى زوال الحدود عام ١٨٩٠. غير أن نوع الوسترن لا يقتصر على إقليم معيّن (فهناك أفلام كثير ة تجري في نطاق المكسيك) ولا على فترة تاريخية من أواخر القرن التاسع عشر؛ بل أن هناك بعض الاختصاصيين جمّعوها على أثر جان لويس ريو بيرونت (Jeau- louis Rieupeyrount) حول جولات: مثل الإسكان، والحروب الهندية، والحدود، والقطعان، وحرب الانفصال، والنزاع المكسيكي – التكساسي. وقد كشف "جان لويس لوترا" (Jean- Louis Leutrat) عن التحالف القصير العمر بين هذا النوع وبين المضحك والميلودراما والمسرحية الهزلية الخفيفة (vaudeville).

إن تعظيم الأمة الأميركية، الذي يتخذ نبرات ملحمية في أفلام الوسترن الكلاسيكية الكبرى (الهجوم البطولي (la Charge héroique) لجون فورد ١٩٤٩) يخلي مكانه تدريجياً لتبديد الأوهام حول الغرب والعودة إلى الرشد "*رجل ضخم صغير*" (Little Big Man) لآرثر بينّ (Arthur Penn) ١٩٦٩، وإلى "الوسترن – سباغيتي" (Western Spaghetti) المصنوع في

"سينيستا" (مدينة السينما في إيطاليا – المعرب) الذي يُدرج الخرافات الأميركية في عمل عنيف ومذهل. وقد أصبح سرجيوليون (Sergio Leone) سيد هذا النوع منذ فلمه *قبضة من الدولارات*" (Une poiqnee de dollors) – عام ١٩٦٤.

دراسات نسائية–WOMEN'S STUDIES

انظر– c.f. feminisme.

الأفلام الخلاعية– X

الأفلام الخلاعية أو أفلام "التحريض على العنف"، المصنفة في الفئة X من قبل "لجنة المراقبة" محظورة على القاصرين، تطبيقاً لقانون ١٩٧٥. ولا يمكن عرضها إلا في صالات متخصصة. كما أنها تخضع لضريبة شديدة ولحظر الإعلان عنها.

"زوم" –ZOOM

"الزوم" أو التحريك البصرياتي عبارة عن عدسية شيئية ذات مسافة بؤرية قابلة للتغيير دون نقل الكاميرا.. وقد تخلى عنها المخرجون السينمائيون بسبب كثرة استعمالها من قبل التلفزة والهواة، باستثناء ملحوظ هو فسكونتي (Visconti) الذي يستطيع أن يستعمل عدم الحاجة إلى التنقيل الفعلي ليوحي بحركات داخلية إلى الشخصيات – كعلاقة بالذاكرة مثلاً.

* * *

الطبعة الأولى / ٢٠٠٧

عدد الطبع ٢٠٠٠ نسخة



٢٠٠٧

سعر النسخة داخل القطر ٥٠ ل.س
في الأقطار العربية مايعادل ١٢٠ ل.س